

JORONN SITJE  
AFRIKANSKE MALERIER 1928 - 1946

Beate Trøan Strzelecki

Hovedfagsoppgave i kunsthistorie

Vår 2007

UNIVERSITETET I OSLO

# Innhold

Forord.....	4
Innledning.....	6
Problemstillinger.....	8
Materiale og metode.....	10
Oppgavens mål.....	11
Oppgavens struktur.....	11
1. Norsk kunst i mellomkrigstiden.....	12
2. Den unge Joronn Sitje.....	19
Debututstilling - Positive anmeldere.....	22
Utstillinger etter 1923.....	26
Unionalen.....	29
3. Livet på farmen.....	31
Kenya.....	31
Engelske settlere og deres sosiale liv i Kenya.....	33
Nordmenn i Kenya.....	34
Joronn Sitje og Karen Blixen.....	35
"Hun var min gode venninne".....	35
Billedkunstneren Karen Blixen.....	38
Karen Blixens afrikanske malerier.....	39
Gustav Lous Mohr, Karen Blixens nære venn.....	41
Hverdagen på farmen.....	42
4. Malerier 1928-1939.....	45
Separatutstilling i Kunstnerforbundet, 1931.....	45
Analyse av to malerier.....	46
Jappe Nilssen anmelder utstillingen i <i>Dagbladet</i> .....	50

Ny separatutstillingutstilling i Kunstnerforbundet, 1933.....	51
Analyse av Nandipiker.....	53
Pola Gauguin anmelder utstillingen i <i>Dagbladet</i> .....	55
Kristian Haug anmelder utstillingen i <i>Aftenposten</i> .....	55
Separatutstilling på Kunstnernes Hus, 1935.....	56
Analyse av et utvalg malerier.....	57
Pola Gauguin anmelder utstillingen i <i>Dagbladet</i> .....	60
Stor etterspørsel og ingen hjemlengsel.....	62
Separatutstilling på Kunstnernes Hus, 1939.....	63
Analyse av et utvalg bilder.....	64
Finn Nielssen anmelder utstillingen i <i>Dagbladet</i> .....	67
Bokillustrasjoner.....	68
 5. Hjemkomst og første separatutstilling etter krigen, 1946.....	70
Finn Nielssen anmelder utstillingen i <i>Dagbladet</i> .....	71
Moss J. anmelder utstillingen i <i>Morgenposten</i> .....	72
Stenstadvold anmelder utstillingen i <i>Aftenposten</i> .....	72
Arve Moen anmelder utstillingen i <i>Arbeiderbladet</i> .....	73
Brev til Henrik Sørensen.....	74
 6. Avslutning.....	78
 Litteraturliste.....	83
 Billedliste.....	88
 Illustrasjoner.....	91
 Sammendrag.....	112

# Forord

Jeg begynte allerede høsten 1997 å lete etter et passende tema for hovedoppgaven. Lenge hadde jeg vært forundret over hvor lite litteratur som fantes om kvinnelige kunstnere. Jeg bestemte meg derfor for å skrive om en norsk kunstnerinne som, etter min mening, fortjente større oppmerksomhet, fortrinnsvis en norsk kvinnelig billedkunstner, ettersom det var innen norsk billedkunst min interesse lå. Jeg tok følgelig kontakt med professor Anne Wichstrøm ved Universitetet i Oslo, som ved vårt første møte kom med flere anbefalinger. Jeg la med en gang merke til Joronn Sitjes afrikanske malerier. Jeg kunne ikke huske å ha sett så eksotiske norske bilder før. Afrikanske malerier, derimot, hadde jeg relativt god kjennskap til ettersom jeg hadde tilbrakt 5 år i Afrika, hvorav tre år i Tanzania, naboland til Kenya. Jeg gjenkjente motivene hennes umiddelbart, men også koloritten og penselføringen. Noe lignende hadde jeg sett før, nemlig i Afrika. Motivene til Joronn Sitje har jeg med andre ord vokst opp med. Mine år i Afrika var lykkelige, og jeg har mange fine minner derfra. Ved siden av å ønske å fremme en norsk malerinne, er det ingen tvil om at mine personlige erfaringer også har farget mitt valg av emne.

Det tok ikke lang tid før jeg klarte å oppspore Joronn Sitjes dagbøker og brevkorrespondanse fra Afrika, som befinner seg i privat eie. Jeg fikk ved to anledninger mulighet til å se denne kofferten full av kildemateriale, blant annet så jeg at der hadde foregått en betydelig brevkorrespondanse mellom Joronn Sitje og Karen Blixen. Dette forsterket bare min iver etter å skrive om hennes tid i Kenya. Jeg ble naturligvis veldig nysgjerrig og glad - for meg kom dette som en stor overraskelse. Jeg hadde ikke forventet å finne kildemateriale av en slik dimensjon. Jeg håpet lenge å kunne få tilgang på dette viktige materialet, men dessverre, vedkommende som sitter på kildematerialet ønsker selv å benytte disse til en bok om Joronn Sitjes Afrika-opphold. Det er uklart når denne boken blir publisert. Til tross for dette, fant jeg disse opplysningene såpass relevante i forhold til oppgaven min, at jeg bestemte meg, på egen hånd, for å finne mer ut av forholdet Sitje-Blixen. Jeg visste allerede da at Karen Blixen hadde malt noen malerier på 1920-tallet, for jeg hadde sett noen av disse på Karen Blixen Museet i Rungstedlund i Danmark. Det var især de fine portrettene av afrikanere jeg husket. Jeg tenkte med en gang at her var det noe som Joronn Sitje og Karen Blixen hadde felles. Og så viser det seg at det ikke bare var billedkunst de hadde felles, men

at de også utviklet et vennskap mens de bodde i Kenya, som de altså fortsatte å pleie etter at de begge kom hjem igjen.

Studiene på hovedfag har blitt avbrutt en rekke ganger grunnet arbeid som formidlingsleder ved Munch-museet, Stenersenmuseet og Vigeland-museet, samt en utvidet fødselspermisjon.

Jeg ønsker først og fremst å takke professor Anne Wichstrøm, for meget god veiledning. Takk til Francisca Mohr Dæhli for lån av lysbilder og for intervjuer. Stor takk til Sven Oluf Sørensen for brev og fotografier. Takk også til familie og venner som har gitt konstruktiv kritikk av oppgaven, og ikke minst takk for deres tålmodighet!

Beate Trøan Strzelecki

Oslo, april 2007

# Innledning

Joronn Fredrikke Sitje ble født i Kristiania 30. april 1897. Hun flyttet i 1913 til Hokksund der hennes far ble sorenskriver. I en alder av 17 år begynte hun på SHKS under Lars Utne og Oluf Wold-Torne.

Takket være stipend fra forretningsmann og kunstsamler Johannes Sejersted Bødtker kunne hun reise til Paris i 1920. Samme år reiste hun for øvrig også på en studietur til Italia. Det var imidlertid under studietiden i Paris i 1920-1923, der hun i noen måneder var elev av Othon Friesz, at hun virkelig fikk utviklet seg. I disse årene mottok hun sterke impulser fra Henrik Sørensen, noe som skulle bli avgjørende for hennes kunst i tiden fremover. I kretsen rundt Sørensen traff hun blant andre Axel Revold, Dagfinn Werenskiold, Per Krohg, Jean Heiberg og Hugo Lous Mohr. Henrik Sørensen forble en nær venn av Joronn Sitje livet ut.

I 1923 debuterte hun på Blomqvist, med store figurkomposisjoner, landskap og portretter. Hun markerte seg straks som en usedvanlig malerbegavelse. Det var i all hovedsak religiøse og visjonære motiv som opptok henne da. I flere av bildene kunne man også spore en viss interesse for nyklassisismen. Da Jappe Nilssen anmeldte utstillingen for Dagbladet i 1923 skrev han: "Joronn Sitjes debututstilling er en av de eiendommeligste og mest lovende, vi har hatt herhjemme i de siste aar"<sup>1</sup>. Fremdeles under innflytelse av Henrik Sørensen ble hennes fantasifulle uttrykksform etter hvert mer og mer preget av en romantisk ekspresjonisme med følelsesladet koloritt og spontane, pastose strøk. På slutten av 1920 og begynnelsen av 1930-årene sto Joronn Sitje som en hovedeksponent innen norsk ekspresjonisme.

Joronn Sitje giftet seg for andre gang i 1928, med farmeren og forfatteren Fridtjof Lous Mohr. Sammen med sin ektemann bodde hun i Kenya fra 1928 til 1939. *Kanga farm*, swahili for Perlehønefarmen, lå nordvest for Nairobi og her dyrket de mais, kaffe og pyretrum. De drev også med kveg. Det var under hennes opphold i Kenya at hun ble kjent med Karen Blixen. De ble venninner og holdt kontakt med hverandre også etter at deres opphold i Afrika tok slutt.

---

<sup>1</sup> Jappe Nilssen, *Dagbladet*, "Joronn Sitje. En lovende debut", 21.september 1923.

I en rekke malerier og tegninger fra denne perioden tolket Joronn Sitje afrikansk natur og folkeliv. Særlig finner vi i portrettene av lokalbefolkningen en fargeholdning og penselføring som kan minne om de tyske ekspresjonistenes fargerikdom og penselskrift. Med dette nye og eksotiske i sin kunst markerte hun seg som en original kunstner og bildene ble raskt solgt på separatutstillingene hun hadde i 1930-årene. Hun ble også tidlig representert i Nasjonalgalleriets faste samling med *Afrikansk kvinnehode* (1930), *Merupike* (1930), *Nandipike* (1932) og *Wakikuyu-barn* (1934). Joronn Sitjes opphold i Kenya tok en uventet slutt da krigen brøt ut og hennes mann ble syk og døde. Med tegninger fra Kenya har hun rikelig illustrert sin manns to bøker; *På afrikanske vidder. Jakt og fiske under ekvator* (1932) og *Farmen ved elven* (1933).

Joronn Sitje fortsatte å feste afrikanske motiv på lerret også etter at hun kom tilbake til Norge.

Utelukkende ved hjelp av egne midler etter en vellykket utstilling i Kunstnernes Hus i 1939, bygget hun nå opp sitt nye hjem på Høn i Asker, og her bodde hun helt frem til 1972. I denne perioden malte hun hovedsakelig portretter (ofte av datteren Franciska, eller Bitte som hun ble kalt), interiører og landskapsbilder. Reiser ble det også mange av i disse årene, og hun hentet motiv fra steder som Gibraltar, Nice, Madeira, Skagen, Setesdal, Telemark og Gudbrandsdal.

75 år gammel var Joronn Sitje igjen på flyttefot, denne gang til Eugeniegate i Oslo. De siste årene av sitt liv tilbrakte hun her. Hun arbeidet nå ofte om natten, ut fra intuisjon og sterk innlevelse. Bildene var nå igjen mer romantisk ekspressive og formen løsere. Typisk for maleriene fra 1970-årene er eksotiske fantasimotiv fra bl.a. Japan, Israel og Vietnam. Hun reiste mye på denne tiden, særlig til fjerne østen. Flyktningeproblematikk opptok henne, og bildene inneholdt ofte et politisk budskap.

Joronn Sitje døde 18. desember 1982 i Oslo.

Joronn Sitje var en meget flittig utstiller. Etter sin debut i 1923 hadde hun flere separatutstillinger i Oslo helt frem til 1952. Hun har også deltatt i mange kollektivutstillinger,

både i inn- og utland. Hun stilte første gang ut på Høstutstillingen i 1933 med verket *Bønder og Familien*. På Statens Kunstutstilling har hun vært antatt flere ganger etter 1933.

Joronn Sitjes produksjon er stor og variabel. Hun arbeidet ofte ut fra intuisjon og følelsesmessig engasjement. Allerede som ung ble hun lagt merke til som en interessant malerinne med talent, men det var først i 1930-årene med bilder fra Afrika at hun virkelig fikk sitt gjennombrudd. Det er også det eksotiske i Joronn Sitjes kunst, den usedvanlige motivkrets og den fargesterke koloritt som på mange måter plasserer henne i en særstilling innenfor norsk maleri.

Joronn Sitjes kunstneriske utvikling kan grovt sett deles inn i tre perioder: Afrika-perioden fra 1928 til 1939, og tiden før og etter. Hennes afrikanske malerier skiller seg klart ut på mange måter og flere av hennes hovedverk så dagens lys i denne perioden. Jeg har derfor valgt å skrive om hennes afrikanske malerier fra 1928 til 1939, men jeg dekker imidlertid også hennes utstilling i 1946, med påfølgende negativ mottakelse i mediene, samt oppklarende brevkorrespondanse med Henrik Sørensen. Utstillingen er viktig for å belyse den "utelukkelse" fra kretsen rundt Sørensen som kom i kjølvannet av utstillingen.

## Problemstillinger

Det er flere aspekter ved Joronn Sitjes liv og verk som bør belyses i denne sammenheng. Både før og etter debututstillingen i 1923, hadde Henrik Sørensen og kretsen rundt ham på mange måter en sterk innflytelse på Joronn Sitje. Men selv om de litterære og religiøse temaer i 1920-årene, samt en opphøyd uttrykksfullhet i form og farge, bar preg av Sørensens lære, utviklet hun etter hvert en individuell stil som i vesentlig grad kom til syne i hennes afrikanske bilder. Helt løsrevet fra Sørensens grep ble hun imidlertid aldri. Dette ser vi tydeligst i hennes forsøk på å male tendenskunst på slutten av 1930-tallet, noe Henrik Sørensen allerede hadde gjort i mange år. Mitt første spørsmål blir derfor: I hvor stor grad preges de afrikanske bildene av norske impulser, da især Henrik Sørensens? Kontakten med Matisse-elevene har for øvrig også etterlatt spor i kunsten hennes.

Henrik Sørensen og Matisse-elevene dominerte på alle kanter og alle måter i norsk kunstliv helt frem til 1960-tallet, da det kom et skifte. Det å være en del av denne



betydelsesfulle og mektige krets var nok med på styrke hennes kunstneriske rolle. Ville Sitje ha klart seg like bra uten den støtten hun fikk fra dem?

Studieårene i Paris fra 1920 til 1923 og korrekturen hun fikk av blant andre Othon Friesz, har også vært bestemmende for hennes kunstneriske utvikling. Mye av samtidskunsten i den perioden bar frukter av den glødende interesse for det eksotiske og da især det afrikanske, med kubistene og fauvistene som hovedeksponenter. Dette må ha festet seg ved henne. I hvilken grad innlemmet hun i 1930-årene den franske påvirkning fra studietiden?

De tyske ekspresjonistene vekket oppsikt da de stilte ut på Kunstnernes Hus i 1932. Selv om det hovedsakelig bare var den yngre generasjonen kunstnere som ble inspirert og påvirket av denne tyske retningen, gikk den ikke upåaktet hen i historien, tvert imot fulgte både en debatt og en lenge etterlengtet diskusjon om den franske kunstens dominerende stilling innen kunsteliten i Norge. Det er særlig i portrettene til Joronn Sitje at vi finner igjen et grovhakket formspråk, karakteristisk for de tyske ekspresjonistene. Hennes koloritt er også utpreget ekspresjonistisk, noe som særlig tydeliggjøres i maleriene hennes etter 1930. Hvor i landskapet kan vi plassere Joronn Sitje i forhold til den tyske ekspresjonismen?

Som nevnt ble forfatterinnen Karen Blixen en venninne av Joronn Sitje under Afrika-oppholdet. Blixen fattet tidlig interesse for tegning og maling, og var, ved siden av å skrive, også en "hobbymaler". Blixen hentet sine eksotiske motiv fra nærmiljøet, det var i all hovedsak portretter av tjenere og hjelpere på farmen. Sitje fant også flere av sine motiv i nærmiljøet. Når det gjelder motivkrets, fargeholdning og formspråk finner jeg en del likheter, men også ulikheter mellom Blixen og Sitje.

Sitje malte eksotiske motiv, med et ekspressivt formspråk og koloritt. Omgivelsene i Afrika ble formidlet og beskrevet av en kunstnersjæl som var særlig mottagelig for de inntrykk som møtte henne. I motsetning til Henrik Sørensen og kretsen rundt ham, valgte hun en noe uortodoks kunstnerbane. På det tidspunktet da de afrikanske bildene hennes først ble presentert var norsk kunst preget av en provinsialisering hvor det nasjonale sto i fokus. Det eksotiske i kunsten hennes, uansett hvor fremmed det måtte være for det norske folk, ble imidlertid velsignet av et norsk publikum, og hun gjorde stor suksess med de fire store utstillingene hun hadde i Norge på 1930-tallet. Kritikerne var for øvrig ikke alltid like begeistret, men hun solgte godt. Det var dårlige tider i Kenya på 1930-tallet, med flere år med uår på rad. Ved siden av å være en populær malerinne, kan muligens den store produksjonen hun hadde i disse årene også forklares av en skakkjørt økonomi. Er dette grunnen til at hun produserte så mye?

Gikk det igjen ut over kvaliteten? Er det derfor den negative kritikken gradvis ble mer og mer høyrøstet?

Joronn Sitje har fått liten plass i norsk kunsthistorie. Det har derfor vært et påtrengende behov hele tiden for å finne, om mulig, en bakenforliggende årsak til det. Hva skjedde i 1946? Hvorfor fikk hun en slik massiv slakt. Var det med på å forklare hennes "uteblivelse" fra norsk kunst i ettertid?

## Materiale og metode

Av materiale har jeg hatt særlig utbytte og glede av *Norges malerkunst*, bind 2, samt Svein Olav Hoffs bok om Henrik Sørensen. Jeg har ikke minst hentet frem stoff fra ulike medier. Presseutklipp, reportasjer og annen dokumentasjon er innhentet fra Nasjonalgalleriets bibliotek og Nasjonalbiblioteket. Avisene jeg i all hovedsak har brukt som kilder er; Aftenposten Morgen og Aften, Dagbladet, Morgenbladet, Mogenposten, Arbeiderbladet, samt Verdens Gang. Brev har jeg fått låne av Sven Oluf Sørensen. Det er brev fra Joronn Sitje og hennes far, Ole Sitje. Jeg har klart å tyde hennes fars skrift, men det har vært vanskelig å tyde Joronns skrift.

Etter å ha valgt emne for oppgaven gikk jeg gjennom litteraturen oppført på Joronn Sitje i Norsk Kunstnerleksikon. Det var verken tidkrevende eller særlig mer opplysende lesing. Tidlig skjønnte jeg at jeg hadde valgt et emne som det hadde blitt forsket lite på. Med utgangspunkt i utstillingskataloger og anmeldelser til utstillingene i Kunstnerforbundet 1931, 1933 og til Kunstnernes Hus 1935 og 1939, fant jeg raskt avisomtaler av utstillingene Joronn Sitje hadde i disse årene. Det var intervjuer med henne da hun var på norgesbesøk i 1933, 1935-1936 og da hun kom hjem igjen i 1939, samt anmeldelser av utstillingene. Ettersom svært lite har blitt skrevet om Joronn Sitje, vil størstedelen av kildematerialet altså komme fra norske presseutklipp i forbindelse med utstillingene hennes på 1930-tallet. Med dette som grunnmur formet oppgaven seg gradvis.

Som tittelen viser til, ønsker jeg å rette søkelyset på Joronn Sitjes afrikanske bilder. Jeg vil analysere et utvalg malerier og plassere de i en biografisk og kunsthistorisk kontekst i mellomkrigstiden, med særlig vekt på Afrika-bildene. Det har vært viktig å flette inn bildene

hennes i en biografisk sammenheng, samt legge de frem i forhold til utstillinger, med påfølgende anmeldelser. Det vil bli lagt betydelig vekt på verksanalyse, både formel, ikonografisk og analyse i forhold til det spesifikke, eksempelvis det antropologiske. Når det gjelder forholdet Joronn Sitje v.s. Karen Blixen og v.s. Henrik Sørensen ønsker jeg å benytte den komparative metode. Jeg har vært i kontakt med private eiere og museer med offentlige samlinger og innhentet informasjon om hennes verker, som jeg har registrert under private og offentlige samlinger.

## Oppgavens mål

Drivkraften hele veien har vært et inderlig ønske om å skrive om en norsk kvinnelig kunstner som fortjener større plass i den norske kunsthistorien. Det står forbausende lite skrevet om Joronn Sitje i kunsthistorien, noe som har forundret meg lenge.

Målet med oppgaven blir derfor å plassere Joronn Sitje i den norske kunsthistorien på 1930-tallet. Med 1920-årene som bakteppe, for å belyse den utvikling hun hadde forut for Afrika-oppholdet, og som har vært med på å prege hennes kunst og liv hele veien.

Det er mitt håp med denne hovedoppgaven at Joronn Sitje vil få en større plass i den norske kunsthistorien. Hun har utvilsomt klart å skildre Afrika, både sosialt og kulturelt, på en særegen og spennende måte, og kan ikke sidestilles i mellomkrigsårene når det gjelder de eksotiske bildene, mange på høyde med det fremste innen samtidskunsten.

## Oppgavens struktur

Kapittel 1. vil ta for seg norsk kunst i mellomkrigstiden. Jeg har med hensikt vektlagt de kunstnere, samlere, retninger, utstillinger og institusjoner som har en relevans i forhold til Joronn Sitje. Jeg trekker særlig frem Henrik Sørensens rolle i denne sammenheng.

Kapittel 2. omhandler Joronn Sitjes ungdomstid i Norge og Paris, samt debututstillingen hennes på Blomqvist i 1923, med påfølgende anmeldelser. Deretter noen ord om utstillingene etter 1923, med Unionalen som det siste store prosjektet før hun flytter til Kenya.

Kapittel 3. tar for seg først litt generell informasjon om Kenya, deretter Joronn Sitjes liv få farmen, hvilke nordmenn og andre farmere av ulik nasjonalitet de omgikk med og hennes forhold til Karen Blixen.

I kapittel 4. vil jeg konsentrere meg om de fire store utstillingene hun hadde i Norge på 1930-tallet, med analyse av malerier, samt anmeldelser. Helt til slutt, litt om illustrasjonene hennes til ektemannen Fridtjof Lous Mohrs to bøker.

Kapittel 5. omhandler utstillingen i 1946, med påfølgende massiv slakt og "utelukkelse" fra "Klikken".

## **1. Norsk kunst i mellomkrigstiden**

Her vil jeg gi et bredere bilde av norsk maleri i den perioden, det vil si mellomkrigstiden, en periode da Joronn Sitje var aktiv som malerinne, og ønsker følgelig å plassere henne i en relevant kunsthistorisk kontekst. De kunstnere, institusjoner, gallerier og kunstsamlere det her er snakk om har hatt mye å si for Sitjes kunstneriske utvikling.

Det var særlig i mellomkrigstiden at Matisse-elevene Henrik Sørensen, Jean Heiberg, Axel Revold og delvis også Per Krohg, med et grundig forarbeid, klarte å overskygge den eldre generasjonen kunstnere, ved å innta de mest sentrale posisjonene i norsk kunstliv. Såpass sterke var de samlet som gruppe at de dominerte norsk kunsthistorie helt frem til 1960-tallet. Axel Revold ble professor ved Kunstakademiet i 1925 og Jean Heiberg i 1935. Det de alle hadde felles var at de tok avstand fra det realistiske motiv, selv om utgangspunktet var virkelighetsnært nok. Kunsten kunne ikke skapes ene og alene ved å etterligne eller kopiere. Det måtte andre kunstneriske virkningsmidler til som form og farge, rom og flate og så videre, og ikke minst måten de ble brukt på.

Etter hvert som byene ble større og spesielt i oppgangstider ble det nærmest påkrevd flere offentlige bygninger som skoler, kirker, børs, posthus, og ikke minst et nytt rådhus. Disse bygningene skulle smykkes ut med nasjonale og sosialdemokratiske tema. Kunstnerne måtte sette seg inn i freskoteknikken, for fresker passet bra til store haller og rom. Det var først og fremst Axel Revold, Per Krohg og Alf Rolfsen som ble tildelt disse store oppgavene.

Senere fikk også andre kunstnere uttrykke seg gjennom freskomaleriet. Selve *freskoepoken* i norsk kunsthistorie begynte med Axel Revolds utsmykning av Bergen Børs. Arbeidet varte fra 1918 til 1923. Freskobrødrene fikk i oppdrag å smykke ut Håndverkets Hus, Oslo Håndverks- og Industriforening, Universitetsbiblioteket i Oslo, Universitetet på Blindern, Kunstnernes Hus og ikke minst Rådhuset i Oslo. Det var særlig hovedstaden som fikk glede av disse freskene, ettersom det var her kapitalen fantes, samt de mest anerkjente kunstnerne bodde.

De offentlige utsmykningsoppgaver kom til å spille en sentral rolle de neste tiårene, og det var i all hovedsak kunsten sett i forhold til samfunnet det nå skulle handle om. "Disse ideene om kunstens samfunnsmessige betydning holdt seg med forbausende standhaftighet i Norge."<sup>2</sup> Monumentalkunsten fylte flere funksjoner. Ikke bare ble kunsten gjort tilgjengelig for folk flest, den ga også de offentlige bygninger et mer estetisk vakkert preg, samt virket oppdragende og opplysende.

Dansken Georg Jacobsen var lærer på Kunstakademiet i Oslo fra 1935 til 1940 og hans undervisning var svært populær. Elevene fikk innføring i de evige lover for form og farge, som han mente var geometrisk baserte. Han var også opptatt av årsakssammenhenger mellom farger, som ifølge ham bygget på kontraster, samt hvilke sinnsstemninger fargene fremkalte. Jean Heiberg og Alf Rolfsen var noen av kunstnerne som hentet impulser fra Jacobsen.<sup>3</sup> I flere av deres bilder finner vi nettopp den matematiske lovmessighet avdekket. For Heiberg kommer dette klart til syne i bildene hans fra slutten av 1920-årene, mens Rolfsen møtte Jacobsen allerede i 1921 i Paris. Pedro Araujos kunstscole ble også bestemmende for Heiberg, som oppsøkte skolen i 1921. På lik linje med Jacobsen, var Araujo også opptatt av det gylne snitt og mente den var avgjørende for å oppnå en harmonisk skjønnhet i bildet. I hovedverket til Rolfsen *Den store stasjon* fra 1932 har han hentet inspirasjon både fra Araujo og Jacobsen. Komposisjonen er bygget opp ved hjelp av en rekke geometriske figurer og vi ser her at han bevisst har benyttet seg av det gylne snitt.

Like etter første verdenskrig reiste en rekke norske kunstnere til Paris for å lære av de kjente malerne som drev kunstscole der. Hvis man ønsket å utvikle seg som kunstner, var man, på den tiden, nærmest nødt til å reise til Paris. Det var de nyklassiske og romantiske retningene som gjorde seg sterkt gjeldende i metropolen etter krigen. Dette kunne merkes i en idealisert figurstil og referanser til de gamle mestrene. Museene ble derfor flittig oppsøkt av

---

<sup>2</sup> Trygve Nergaard, "Mellomkrigstiden", *Norges malerkunst*, bind 2, Oslo 1993, s. 91.

<sup>3</sup> Ole Mæhle, *Streiftog og glimt*, Oslo 1960, s. 102: "Men ikke bare elevene, også en del eldre malere derav flere av Revolds første elever, tok lærdom av Jacobsen."

kunstnerne i samtiden. Henrik Sørensen flyttet til Paris i 1919 og ble etter hvert i økende grad en kontaktperson for skandinaver som ønsket å oppholde seg i Paris. Han var særlig dyktig som formidler av moderne kunst til antikvitets- og kunsthandlerne, og markerte seg tidlig som en betydelig kunstner: "I Paris hadde Sørensen markert seg i et internasjonalt miljø. Hans innflytelse over norsk kulturliv var stor. Dette kom enda klarere til uttrykk da han var hjemme igjen".<sup>4</sup> Han flyttet tilbake for godt i 1927. Sørensen forble en sentral kulturpersonlighet i flere tiår etter hjemkomsten.

Det lå i tiden å kommentere den anspente stemningen som nazistenes og fascistenes fremmarsj skapte. Det var derfor ikke helt uventet at tendensmaleriet dukket opp igjen på 1930-tallet. "Selv om bildene ikke direkte fremstilte motsetninger i samfunnslivet eller viste til politiske standpunkter, uttrykte de ofte en kritisk innstilling til de forhold de behandlet, en tendens"<sup>5</sup>. Trygve Nergaard kaller det for "funksjonalistisk tendens"<sup>6</sup> og forklarer dens dominans på 1930-tallet med at retningen ble forsterket av den formale, konstruktive undervisning som Heiberg og Jacobsen sto for. Henrik Sørensen, som hele livet var en dedikert pasifist, var først på banen med antikrigsbildet *Revolusjon (Gatekamp)* fra 1930. Bildet tar for seg det meningsløse i voldshandlinger. Sørensen var i alle år en motstander av ethvert væpnet opprør og engasjerte seg sterkt mot krig og opprustning. Året etter malte Reidar Aulie maleriet *Tendens*. Her er budskapet noe mer tvetydig, med handlinger på forskjellig plan. Reidar Aulie mente at "enhver malerisk utforming, med undtagelse av abstraksjonen" kunne benyttes i kamp og masseundertrykkelse.<sup>7</sup> Begge bildene var med på den store utstillingen *Tendens* i 1934. Utstillingen var i regi av Kunstnerforbundet og Henrik Sørensen var initiativtager. I kjølvannet av utstillingen var det imidlertid tendenskunstnerne Willi Midelfart og Aulie som fikk den beste omtalen, og kunsten ble ivrig debattert i så vel presse som blant kunstnerne. Noen kritikere, som *Arbeiderbladets* kunstkritiker, Asbjørn Aamodt, ble kraftig provosert av denne kunsten. Han gikk så langt som til å sende inn et bilde til Høstutstillingen samme år, som han hadde snekret sammen på noen få minutter, med tittelen *På vei til Løkka*. Maleriet ble antatt og skandalen var et faktum. Diskusjonen pågikk i flere år, men svekket imidlertid ikke tendenskunstnernes dominerende status.

Henrik Sørensen gjorde seg svært bemerket innen tendenskunsten. Med sin pasifisme, medmenneskelige og samfunnsmessige engasjement fremsto han som en lederskikkelse blant

---

<sup>4</sup> Svein Olav Hoff, *Henrik Sørensen*, Oslo 1992, s.173.

<sup>5</sup> Trygve Nergaard, *Norges malerkunst*, bind 2, Oslo 1993, s. 161.

<sup>6</sup> *Ibid*, s.122.

<sup>7</sup> *Dagbladet*, 12.05.1934.

tendenskunstnerne. "Som utrettelig forkjemper for fredssaken, og med sitt sterke engasjement for menneskerettigheter og sosial rettferdighet, hadde Sørensen en avgjørende betydning for den samfunnsengasjerte kunsten fra slutten av 20-årene".<sup>8</sup> Både Henrik Sørensen og Reidar Aulie hadde suksess på hver sin kant, og deres påvirkningskraft var ikke til å undervurdere, særlig var den sterk blant de yngre kunstnerne.

I midten av 1920-årene vendte en rekke kunstnere hjem igjen etter flere år i utlendighet. Som nevnt var det især Paris som tiltrakk seg mange kunstnerkolonier. Dette førte imidlertid ikke til en franskdominert retning, men snarere til en etablering av en nasjonal linje, med utgangspunkt i den franske tradisjon. Det var først og fremst monumentalmalet og freskomalerne som sto for denne epoken. Deres gjennomslagskraft førte også til en diskusjon rundt en nasjonal fargeholdning, som ifølge dem besto av primærfargene rødt, gult og blått. Denne "norske" koloritten passet godt til norske motiv, mente de. Henrik Sørensen var den viktigste eksponenten for denne retningen. Fargetreklagen, men også Jacobsens<sup>9</sup> geometriske komposisjon blir bevisst utnyttet i Henrik Sørensens maleri *Portrett av Pär Lagerqvist* fra 1920-1921. Her ser vi primærfargene blått og gult, satt opp mot hverandre som kontraster, men vi finner også nyanser av fargene, med rødt som en forbindende tone. I et mye senere bilde, *Jødene*, også kalt *Flyktninger*, fra 1943, finner vi en mye klarere bruk av primærfargene. Sørensen tok tidlig avstand fra jødeforfølgelsene og som nevnt engasjerte han seg sterkt i diskusjonen om opprustningen på 1930-tallet, samt benyttet enhver anledning til å fremme fredssaken. Denne nasjonale linje med "norske" farger ble skoledannende og det var som nevnt Henrik Sørensen som førte an i denne betydningsfulle kunstnerkrets med de ironiske kallenavn; "Klikken" og "Camorraen".

En fylldigere forklaring må til for å gi et bredere perspektiv på den nasjonale linjens opphav og fremmarsj. I tidsrommet 1900-1914 formet det seg to svært ulike retninger, den dekorative og den ny-impresjonistiske. Det eneste de hadde felles var en fjerning fra ren kopiering av naturen. Den yngre generasjonen kunstnere kom til å danne hver sin gruppe med lederskikkelsene Christian Krohg og Erik Werenskiold som forbilder, samt forkjempere. Lysaker-kretsen, med Werenskiold og kunsthistorikeren Andreas Aubert i spissen, reagerte på det de mente var formløst og ekspressivt, særlig ble Edvard Munchs kunst fremhevet som formløst. For den dekorative kunst som Lysaker-kretsen kom til å stå for, var de formale

---

<sup>8</sup> Nergaard, 1993, s. 66.

<sup>9</sup> Både Jacobsen og Sørensen befant seg i Paris i disse årene. Som nevnt møtte Alf Rolfsen Jacobsen i Paris i 1921. De skandinaviske kunstnerne hadde god kontakt med hverandre, særlig var Sørensen en kontaktperson og mellommann i så måte.

elementene av avgjørende betydning. Ny-impresjonistene hevdet det motsatte, at kunsten tvert imot ble skapt ut fra umiddelbare synsinntrykk. De hadde Munch og Krohg som forbilder, og kunsthistorisk talsperson ble Jens Thiis, Nasjonalgalleriets første direktør.

Når det gjelder Lysaker-kretsen, var det imidlertid gjennom undervisningen til kunstneren Oluf Wold-Torne at kretsens ønske om en nasjonal, dekorativ kunst ble fullbyrdet. Werenskiold, Munthe og Aubert ønsket seg en "ny nasjonal, dekorativ kunst, bygget på norsk middelalderkunst og folkekunst".<sup>10</sup> Tanken om et eget norsk maleri ble gradvis mer og mer påtrengende, noe Lysaker-kretsen, Wold-Torne og senere Matisse-elevene gjorde noe med. Det nasjonale, dekorative maleri ble etter hvert skoledannende og en dominerende retning langt inn i det 20 århundre.

Fra å ha vært en av Henri Matisses disipler i Paris i begynnelsen av 1900, noe som kommer klart til syne i bildene hans rett etter endt korrektur hos Matisse, valgte han mer og mer å lede an i kampen for et nasjonalt, dekorativt kunstsyn. Han gikk med andre ord fra å være tydelig ekspresjonist over til en mer tradisjonell formalisme. Interessen for kunstens dekorative side ble ytterligere forsterket gjennom hans årelange vennskap med den 15 år eldre Wold-Torne. Henrik Sørensens senere maleri må sees i lys av dette bakteppet.

Sørensens innflytelse var stor også når det gjaldt kjøp og salg av kunst. Han fikk tidlig i oppdrag å kjøpe kunst til private og offentlige samlinger. Forretningsmannen og kunstmesenen Johannes Sejersted Bødtker bygget opp sin private kunstsamling blant annet etter råd fra Sørensen. Møbelhandler Einar Lunde fra Lillehammer var en annen samler som rådførte seg med Sørensen. Lunde var også grunnleggeren til Lillehammer Bys Malerisamling som ble innviet i 1927. Museumsdirektører og innkjøpskomitéer ble også påvirket til å kjøpe kunst som Sørensen mente var god kunst, særlig gjaldt det Axel Romdahl ved Gøteborg Konstmuseum. For ikke å glemme den makt han utøvet da han satt i innkjøpskomitéen til Nasjonalgalleriet fra 1927 til 1933, samt i Kunstnerforbundets styre i årene 1927 til 1933 og 1937 til 1945. Han var i tillegg formann i Den Nasjonale Jury (Høstutstillingen) i perioden 1931-1934. Det var særlig unge kunstnere han ønsket å fremme. Hans tid i Nasjonalgalleriets innkjøpskomité "var preget av stor tilvekst med mange førstegangsinnkjøp av relativt uetablerte malere"<sup>11</sup>. De unge kunstnerne som fikk drahjelp fra Sørensen, hadde utvilsomt et bedre utgangspunkt som uetablerte kunstnere, men oppmuntringen og støtten førte ikke alltid

---

<sup>10</sup> Marit Lange og Nils Messel, "Inn i et nytt århundre 1900-1914", *Norges malerkunst*, Oslo 1993, bind 2, s. 41.

<sup>11</sup> Hoff, 1992, s. 181.



til anerkjennelse og berømmelse. "Motstanden kunne bli for liten, noe som resulterte i at selvkritikken og selvjustisen ble skjøvet i bakgrunnen"<sup>12</sup>. Den unge generasjonen kunstnere som derimot ikke var like heldige, kunne nok føle seg forbigått av Sørensen og kjernen rundt ham.

I begynnelsen av 30-årene ble imidlertid interessen for utenlandsk kunst på ny vekket, særlig fikk utstillingen *Nyere tysk kunst* i 1932 stor oppmerksomhet. Tysk ekspresjonisme og 1920-årenes nysaklighet, med retningenes mest kjente kunstnere i spissen, fylte veggene i Kunstnernes Hus. De som vakte størst oppsikt var den eldre generasjonen, ekspresjonistene Ernst Barlach, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, August Macke, Franz Marc, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlf og Karl Schmidt-Rottluff. Utstillingen fikk avgjørende betydning for en del av de yngre norske kunstnerne. Men for den eldre generasjonen var det ekspresjonistiske formspråket fra Tyskland vanskelig å fordøye, og utstillingen *Nyere tysk kunst* fikk mye negativ omtale i pressen. Jens Thiis, direktør ved Nasjonalgalleriet, var en av flere som reagerte kraftig på dette "harde" formspråket. En kunne tro at den tyske ekspresjonismen som hadde Edvard Munch som en av sine forbilder, ville slå igjennom i Norge, men så var ikke tilfelle. Munch hadde aldri vært interessert i å følge en nasjonal linje, han var heller ikke en del av kunsteliten som hadde befestet sine posisjoner. Ekspresjonismen handlet først og fremst om å uttrykke seg individualistisk, det mottsatte av den rasjonelle, fornuftige og moralske linjen til Matisse-elevene. "Ekspresjonistutstillinga var derfor eit sjokk for Matisse-elevane, eit sjokk som fort blei sett i samband med eit Tyskland i moralsk oppløysing."<sup>13</sup>

For flere av de yngre kunstnerne, derimot, formidlet de tyske ekspresjonistene et kunstsyn som var mer i tråd med deres eget. De hadde et ønske om å kunne uttrykke seg fritt, uavhengig av enhver lov og regel, helst med utgangspunkt i et umiddelbart følelsesregister: "Men mange av dei unge såg annleis på saka. For dei viste dei tyske ekspresjonistane at kunstnaren både hadde og skulle ha høve til å uttrykke seg sjølv, sin eigen angst og si eiga framandgjerding, i ei form og ei fargehaldning som braut med alle konvensjonar og reglar."<sup>14</sup> Kunsten deres var direkte, avhengig av en individuell observasjon.

Høstutstillingen i årene 1933-1935 viste svært provoserende kunst av yngre malere som hadde hentet inspirasjon fra europeisk samtidskunst. For å nevne noen; Erling Enger, Kai Fjell, Gert Jynge, Aage Storstein, Olav Strømme og Sigurd Winge. For flere av den yngre

---

<sup>12</sup> *Ibid*, s. 182 .

<sup>13</sup> Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, Oslo 1997, s. 284.

<sup>14</sup> *Ibid*.

generasjonen ble den tyske utstillingen i 1932 avgjørende, noe som førte til at de reiste på studieturer til Tyskland nettopp for å hente impulser fra disse nye retningene.

Frem til 1930 hadde Kunstnerforbundet vært det viktigste utstillingsforum for både norsk og internasjonal kunst i Norge. Lokalene var imidlertid ikke egnet for større utstillinger, retrospektive eller internasjonale. Det ble derfor imøtesett med stor begeistring at Kunstnernes Hus innviet sine lokaler i 1930. Nå kunne man endelig presentere utstillinger av større dimensjoner. "Disse utstillingenes kvalitet, den oppsikt de vakte og ikke minst den betydning enkelte av dem fikk for norske kunstforhold, gjør det nærliggende å karakterisere perioden 1930-40 som de store internasjonale utstillings ti-år".<sup>15</sup> Kunstnerforbundet, derimot, valgte å gå gradvis mer og mer over til separatutstillinger, mens Kunstnernes Hus egnet seg bedre til blant annet store kollektive mønstringer. Etter hvert dukket det også opp flere kapitalsterke gallerier som presenterte ikke bare norsk kunst, men også internasjonal, blant annet tysk samtidskunst. Frankrike var ikke lenger så dominerende som kunstnasjon og Paris heller ikke lenger den eneste kunstmetropol.

Som nevnt var Matisse-elevene sterke samlet som gruppe, og det var derfor ingen lett sak å gjøre opprør mot det kunstsyn de sto for. Men med den tyske ekspresjonismens og surrealismens inntog i Norge, fulgte også et ønske om å bryte med deres sterke dominans.

Den tyske ekspresjonisten Rolf Nesch emigrerte til Norge i 1933. Han var allerede en etablert kunstner i Tyskland før han kom til Norge, så flere av de yngre kunstnerne hadde hørt om han. Det var særlig hans nytenkning når det gjaldt materialbruk i kunsten som ga ham umiddelbar respekt i miljøet, og snart var de en liten kunstnerkrets som hadde det til felles at de alle gjorde opprør mot det nasjonale formspråket. Sigurd Winge og Olav Strømme var to yngre kunstnere som nærret stor beundring for Nesch. Begge valgte å uttrykke seg ved hjelp av utradisjonelle materialer.

I 1935 presenterte Kunstnernes Hus surrealistiske bilder på utstillingen *Ung dansk og svensk kunst*. Også denne utstillingen vekket oppsikt. Her fikk man se bilder av det mer bisarre slaget - flere hadde et innhold som var av erotisk eller seksuell karakter. Psykoanalysen var ikke fremmed for nordmenn flest, surrealismen derimot, var et ukjent fenomen. Den møtte også, ikke uventet, motstand fra Matisse-elevene som anså retningen for å være umoralsk, blottet for etiske lover og gode verdier.

---

<sup>15</sup> Steinar Gjessing. "Tendenser og retninger gjennom fem decennier 1930-40: Norge og Europa", *Kunstnernes Hus, 1930-80*, Oslo 1980, s. 60.

Verken den tyske ekspresjonismen eller surrealismen fikk avgjørende betydning for norsk kunst på 1930-tallet. Noe av årsaken til det var nettopp Matisse-elevenes dominerende stilling. Men selv om den internasjonale kunsten ikke påvirket den norske i særlig grad, var 1930-årene en rik tid for norsk billedkunst.

I mellomkrigstiden ble store offentlige utsmykningsoppgaver igangsatt, og det var nære venner av Henrik Sørensen, Matisse-elevene og kjernen rundt dem som ble tildelt de viktigste oppdragene. Det var også venner av disse som satt i Rådhusjuryen, noe som resulterte i en partiskhet i forhold til kunstneroppdrag der. De unge uetablerte kunstnerne slapp til i Kunstnerforbundet, men hvis de ikke tilhørte kretsen rundt Sørensen, kunne kunstnerkarrieren deres bli relativt kort. Flere av dem protesterte mot denne makteliten som dominerte norsk kunstliv, uten å møte særlig forståelse. Kunstelitens dominerende stilling forble urokkelig.

I de følgende kapitler vil vi se i hvor stor grad dette bakteppet har hatt sin innvirkning på Joronn Sitjes malerier i perioden 1928-1939.

## 2. Den unge Joronn Sitje

Joronn Sitje ble født i Kristiania 1897, men vokste opp på sorenskrivergården i Eiker på Hokksund. Hun hadde en barndom i et godt hjem, med en elskelig mor og en kjærlig far som foret de fem barna med historier og sagn fra Telemark.

Som 17-åring begynte hun på Kunst- og Håndverksskolen under Lars Utne og Oluf Wold-Torne. Hun måtte avbryte disse studiene grunnet sykdom<sup>16</sup>. Hun var altså bare 17 år i 1914, da Jubileumsutstillingen på Frogner fant sted, og hvor Matisse-elevene stilte ut i egen paviljong, "De 14's paviljong". I *Norges malerkunst*, sier Trygve Nergaard at de som deltok på utstillingen var: "Menn på mellom 50 og 60 år. Malere som Per Deberitz, Jean Heiberg, Axel Revold, Henrik Sørensen, Rudolph Thygesen og dessuten de yngre som først sluttet seg til dem: Dagfinn Werenskiold, Per Krohg, Hugo Lous Mohr, Alf Rolfsen, Joronn Sitje og

---

<sup>16</sup> Avisintervju etter debututstillingen i 1923: "Jeg begyndte på Kunst- og Haandverksskolen, men saa blev jeg syk, og saa fortsatte jeg for meg selv".

fler".<sup>17</sup> Sitje står ikke nevnt i katalogen, og det finnes ingen andre kilder som kan bekrefte hennes deltagelse på utstillingen. Årsaken til at hun ikke deltok var muligens at hun var syk.

Sitjes lærer, Oluf Wold-Torne var allerede en nær venn av Henrik Sørensen. Trolig var det han som introduserte henne til kunstneren Henrik Sørensen, noe som blant annet førte til at hun var elev ved Henrik Sørensens malerskole i årene 1916-1918.<sup>18</sup> Sørensens korrektur av både Hugo Lous Mohr og Joronn Sitje ga seg utslag " i en høyt oppdrevet, nesten ekstatisk uttrykksfullhet i form og farge, ved deres interesse for litterære og religiøse temaer, og ved at de gjerne streber mot en opphøyd idealitet i skildringen av mennesker og natur"<sup>19</sup>.

Vi skal se på et bilde malt rett før hun reiste til Paris i 1920, *Madonna* fra 1919 (ill. 2). Her ser vi Madonna og Jesusbarnet i en klassisk positur. De er plassert midt i bildet, i en trekantform, omkranset av solstråler. Landskapet rundt dem er som hentet fra et av Wold-Tornes landskap, diffust, uten klare konturer. Fargeholdningen er også preget av korrekturen hun fikk på Kunst- og Håndverksskolen og av Henrik Sørensen. Fargene er bleke og tidstypiske.

Med økonomisk drahjelp fra sin far<sup>20</sup> reiste hun til Paris i 1920.<sup>21</sup> Senere var det ved hjelp av et stipend fra forretningsmann og mesen Johannes Sejersted Bødtker at hun kunne fortsette sine studier i Paris.<sup>22</sup> Sejersted Bødtker bygget på den tiden opp en stor privat kunstsamling, blant annet etter råd fra Henrik Sørensen som da, for lengst, hadde befestet sin stilling som en lederskikkelse innen norsk kunstliv. I biografien om Henrik Sørensen beskriver Svein Olav Hoff det endelige gjennombruddet i 1914 slik: "Henrik Sørensen var en fornøyd mann sommeren 1914 [...] Han hadde hatt sitt endelige gjennombrudd blant et stort publikum. Han hadde dannet, og blitt sett på som leder for en gruppe som hadde gjort seg bemerket i hele Skandinavia, en gruppe som til og med omfattet Erik Werenskiöld! Sørensen var, i løpet av noen få år blitt en førende mann i norsk kunstliv, en posisjon han ikke kom til å gi fra seg så

---

<sup>17</sup> Nergaard, "Mellomkrigstiden", *Norges malerkunst*, bind 2, s. 85.

<sup>18</sup> *Ibid*: "Lous Mohr var i tiden 1916-18 elev ved malerskolen til Henrik Sørensen, som også var bestemmende for Joronn Sitjes utvikling".

<sup>19</sup> *Ibid*.

<sup>20</sup> Bernhard Rostad, *Dagbladet*, 30.04.1977: " Så dro jeg til Paris for å studere videre. Men min far var sorenskriver og hadde 5 barn, og maktet ikke å betale for meg mer enn 1 år."

<sup>21</sup> I *Norsk Kunstnerleksikon* står det at hun var i Paris noen måneder fra 1916-19. Dette er feil. Hun reiste til Paris 1920, og var der i tre år.

<sup>22</sup> Rostad, *Dagbladet*, 30.04.1977: "Da var det at Sejersted Bødtker dukket opp som reddende engel. Du skal bli, sa han. Og betalte mitt opphold iallfall i to år. Han var *large* på alle måter, det er et ord som dekker."

lenge han levde".<sup>23</sup> Sørensen var på svært mange måter viktig for Sitjes videre utvikling i disse årene - ikke bare underviste han henne, han passet også på at hun var bemidlet nok til å kunne ta noen studiereiser til det store utland.

Det var ikke bare Paris som lokket. Joronn Sitje, igjen etter råd fra Sørensen, bestemte seg også for en studietur til Italia i 1920. I etterkrigstiden gjorde nyklassiske og romantiske retninger seg gjeldende. Mange kunstnere ønsket å oppsøke det opprinnelige og de gamle mesterne.<sup>24</sup> Særlig Roma og Firenze ble populære reisemål. Det handlet om å kunne tegne etter Michelangelo og Bellini, eller lage skisser av ruinene til Forum Romanum. Museer og kunstsamlinger ble også viktige inspirasjonskilder. Det var især museene Sørensen oppfordret henne til å besøke, først og fremst Louvres samlinger. Sørensen var spesielt begeistret for Bellini, Botticelli, Rembrandt og Leonardo da Vinci.<sup>25</sup> I et intervju med en avis etter debututstillingen til Joronn Sitje i 1923 sier hun om Henrik Sørensen: "Jeg har lært meget av ham uten at han har været min lærer".<sup>26</sup> "Gå i museer, konsentrer deg om å tegne ører og hender med spiss blyant", var det råd Henrik Sørensen ga henne. "Øret er en ubeskrivelig vakker konkylie, og en hånd forteller en masse". Men fra 1930-årene ble det først og fremst ansikter som opptok henne.

Det var imidlertid ikke helt uproblematisk å hente impulser fra den klassiske tradisjon og de moderne retninger som kunstnerne reiste ut for å lære. Den hjemlige, nasjonale linjen hadde befestet sin posisjon ytterligere i disse etterkrigsår, derfor var det nødvendig å kunne forene de tilsynelatende motstridende retningene.

Det var Paris som var kunstnerbyen fremfor noen, både før og etter første verdenskrig. Joronn Sitje studerte i Paris i tre år. I noen måneder gikk hun i lære hos den tidligere fauvisten Emile-Othon Friesz, som også var en nær venn av Henrik Sørensen, og var ofte på besøk i Rue Boulard der Sørensen bodde.

Pariserskolen var en fellesbetegnelse på en rekke forskjellige kunstretninger innen moderne kunst, fra første halvdel av 1900-tallet. Selv om kunstnerne kom fra ulike deler av verden var det i Paris de samlet seg, både før og etter første verdenskrig. De fleste kunstnerne

---

<sup>23</sup> Hoff, 1992, s. 109.

<sup>24</sup> Nergaard, 1993, s. 80: "Italia ble reisemål for en strøm av kunstnere, men ikke på samme måten som Frankrike. Italia-reisene var studiereiser på linje med museumsbesøk, mer eller mindre svermeriske ekskursjoner i fortiden, som man vendte tilbake fra til Paris for å forene inntrykkene med de moderne akademiers systemer."

<sup>25</sup> Hoff, 1992, s. 34.

<sup>26</sup> Intervju med Joronn Sitje etter debututstillingen hos Blomqvist i 1923. Selv om hun her sier at han ikke var hennes lærer, hersker det ingen tvil om at han har vært bestemmende for hennes malemåte helt fra hun begynte på hans malerskole i 1916.

var figurative i språket. Bortsett fra Fernand Léger, var det lite interesse for det nonfigurative. Det ble malt relativt tradisjonelt, temaene varierte fra portretter og landskap til stilleben.<sup>27</sup> En vesentlig del av Pariserskolens malere var franske. De som skandinavene i første rekke var i kontakt med i 1920-årene, var ved siden av Henri Matisse og Emile-Othon Friesz<sup>28</sup>; André Derain, Marzel Gromaire, Fernand Léger, Dunoyer de Segonzac, André Lhote, Roger de la Fresnaye og Charles Dufresne.<sup>29</sup> Det var likevel impulsene fra Henrik Sørensen som skulle bli avgjørende for Joronn Sitjes kunst i tiden fremover.

Henrik Sørensen flyttet til Paris i 1919, inn i et toetasjes hus i Rue Boulard nr. 29, ved Montparnasse, og ble boende der til 1927. Fra 1920 til 1925 bodde det, i de små nabohusene, samme gate, en rekke skandinaviske billedkunstnere (ill. 3). I første halvdel av 1920-tallet må det ha vært godt over hundre norske kunstnere i Paris. I kretsen rundt Sørensen traff Sitje blant andre Matisse-elevene Axel Revold, Per Krohg, Jean Heiberg og Alf Rolfsen. Hun traff også Hugo Lous Mohr. Sistnevnte var bror til Joronn Sitjes kommende ektemann, Fridtjof Lous Mohr.

## Debututstilling - Positive anmeldere

Etter hvert ville Henrik Sørensen også hjelpe Sitje med å få stilt ut både på Blomqvist, Kunstnernes Hus og i Kunstnerforbundet der Henrik Sørensen var styremedlem. I 1920-årene var hun ofte å se på utstillingsprogrammet til Kunstnerforbundet og på 1930-tallet både på programmet til Kunstnerforbundet og Kunstnernes Hus. Det var viktig for enhver kunstner og en ære å kunne stille ut i disse lokalene - karrieremessig gunstig på alle måter.

Joronn Sitje debuterte med store figurkomposisjoner, landskaper og portretter hos Blomqvist i 1923. Utstillingen ble omtalt i flere aviser og kritikken var jevnt over positiv. Den franskvennlige Jappe Nilssen skrev i *Dagbladet*<sup>30</sup>:

---

<sup>27</sup> Georg Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, s. 425.

<sup>28</sup> Sitert etter Sven Oluf Sørensen, *Henrik Sørensens liv og kunst*, Andresen & Butenschøn forlag, 2003, s.106: "Andre malere fra École de Paris med de samme intensjoner i 1920-årene var André-Dunoyer de Segonzac og Othon Friesz. Sistnevnte var nær venn av Henrik Sørensen og var ofte i Rue Boulard.

<sup>29</sup> Sørensen, 2003, s.105.

<sup>30</sup> Jappe Nilssen, *Dagbladet*, "Joronn Sitje - En lovende debut", 21. september 1923.

Hos Blomquist har den unge malerinne, frøken Joronn Sitje, aapnet en meget eiendommelig utstilling, som kanskje er ennu mer interessant ved, hvad den lover, enn hvad den ennu gir. Det er en meget opsiktsvekkende debut; i tilgift til sin uimotsigelige malerbegavelse har hun fra naturens haand faatt en sprudlende fantasi, en seig vilje, som hjelper henne over vanskelighetene og et vovemot, som faar henne til aa binde an med de største opgaver, dem mangen en eldre og mere dreven kunstner vilde rygget tilbake for.

Nilssen trakk særlig frem at hun var en lovende kunstner, og at utstillingen overrasket, i den forstand at hun hadde en fantasi og "en seig vilje" som var ganske uvanlig å oppspore hos kunstnere generelt. Videre skrev han:

Men her møter man allerede et eget fysionomi, ikke et som er helt utformet og preget, men ett som lover snart å bli det. Hun er paa gode veier til aa arbeide sig frem til en personlig stil, til aa erobre sig sa note personelle.  
[...]. Men det er allikevel mot figurmaleriet, hennes talent egentlig er innstillet. Og her har hun allerede opnaadd resultater, som naar man tar hennes unge alder i betraktning, maa sies aa være forbausende modne og løfterike.  
[...], men for en skjøn farve, hun allerede raader over, for et mylr av inntrykk, hun allerede har faatt omsatt i malerisk form, for en verden av syner og drømmer hun har gitt haandgripelig form, Det er et i høi grad sensitivt sinn, som aapenbarer sig i disse dystre komposisjoner, som ved sin usminkede naivitet saavelsom ved sin farve og i sin formgivning leder tanken hen paa middelalderske kirkebilleder.  
[...] Joronn Sitjes debututstilling er en av de eiendommeligste og mest lovende, vi har hatt herhjemme [sic] i de siste aar.

Her manglet det i hvert fall ikke på interesse for Joronn Sitje. Ifølge Nilssen, lå talentet hennes innen figurmaleriet. Fargene var vakre, og med et følsomt sinn fremstilte hun "dystre komposisjoner", med referanser til middelalderske kirkebilder.

Det ekspressive og fargesterke figurmaleri ville bli hennes varemerke i mange år, og på 1930-tallet sto hun som en av de fremste eksponenter for denne type maleri.

*Morgenbladet* trakk også frem at hun hadde talent og at fremtiden lå i det ekspressive maleri, hvor hun fritt kunne eksperimentere med farger:

Ualmindelig tiltalende, men endnu spæd og uklar - det er indtrykket av Joronn Sitje, som debuterer med en stor utstilling hos Blomqvist. Man nøler ikke med at tilkjende den unge dame talent. Der er nok av følelse og fantasi i hendes billeder, en sky, vakker følelse, en fantasi som løfter sig i ekstase og knækker sammen i et hikstende utbrud. Altsaa et helt lyrisk temperament. Der er ikke sans for drama og motsætninger, det vi kalder bevisst og klar form, tvertimot, er mange av bilederne bare rot, men ogsaa det

er riktig, fordi det er uvilkaarlig og følt. Ekspressionismen er den naturlige vei at gaa for et slikt lyrisk talent, paa den vei kan hun føle sig sikker, saa hun frit kan fantasere med sine farver.<sup>31</sup>

Kunstkritiker Erling Lone trakk særlig frem impulser fra tidlig renessanse og byzantinsk kunst da han omtalte utstillingen 20 september 1923<sup>32</sup>:

Med denne utstilling trær en ny, eiendommelig og sympatisk malerinde frem i vor kunst. Hun hører til de unge, som drog til Frankrike, da det igjen blev tilgjengelig efter krigens lange, lukkede aar. I Louvres herlige gallerier studerte hun de gamle mestre, og det synes som om hun i den tidligste renæssance, ja endog i den byzantinske kunst har fundet den enkle, strenge stil som blev den bedste form for hendes ideer.

Lone fortsatte med å si at utstillingen ville vekke oppmerksomhet, og han gjentok, på lik linje med de tidligere nevnte kritikerne, at her var det snakk om: "En følelsesfuld og fantasirik kunst, som har talentets og det kunstneriske alvors ret til liv. og der vil sikkerlig hvælte sig en lys himmel over det"<sup>33</sup>.

Den anerkjente anmelderen Pola Gauguin utdypet i sin anmeldelse i *Tidens Tegn*. 19 september 1923 at Joronn Sitje imponerte med sitt alvor og kunstneriske intensitet. Han, også, hevdet at hun var en følsom malerinne som behersket sin koloritt. I tillegg, mente han, fantes her imidlertid en god og levende stoffbehandling i noen av de store komposisjonene, og hun var dyktig til å male landskap.

Det manglet altså ikke på lovord etter debuten. Utstillingen på Blomqvist kunne karakteriseres som vellykket og det var store ting man nå ventet av denne unge malerinnen. Hun markerte seg straks som en usedvanlig malerbegavelse. Det var i all hovedsak religiøse, visjonære og litterære motiv som opptok henne da. I maleriet *Blek natt* (ill. 4) fra 1923 finner vi nettopp en drømmevisjon, med en mystisk kvinneskikkelse i venstre hjørne. Hun ligger avslappet og rolig, som om hun venter på noen. Ansiktet og kroppen er markert med tydelige konturer. Landskapet er arkaisk vakkert. Vi ser en stor, blek fullmåne som speiler seg i vannet og omfavner kvinnen med det samme vakre lyset. Ved vannkanten ser vi et hjortelignende dyrgresse, noe som igjen understreker dette drømmende ved kvinneskikkelsen og landskapet. Fargene går i grått, grønt og rosa, en matt, sløret freskoklang som samstemmer med motivet.

---

<sup>31</sup> *Morgenbladet*, 19.september 1923. Ingen signatur.

<sup>32</sup> Ukjent publikasjon.

<sup>33</sup> Erling Lone, "Hos Blomqvist. Joronn Sitje", 20. september 1923.



Kvinnens positur er som hentet fra tidlig renessanse, mens den markerte, kantete konturen finner vi igjen både hos Henri Matisse og Emil Nolde. Det var ingen tilfeldighet at hun kjente til både Matisse og Nolde. I Paris hadde hun blitt introdusert til deres kunst, både gjennom Sørensen, men også på egen hånd. Henrik Sørensen hadde vært elev av Matisse november 1908-januar 1909 og våren 1910, og næret stor beundring for den franske mesteren. Den tyske ekspresjonismen var på den tiden allerede en befestet kunstrening, og derfor er det heller ikke umulig at Sitje hentet impulser fra dem.

De fleste verkene på utstillingen var imidlertid basert på religiøse temaer - komposisjonsmessig og formalt tydelig påvirket av "det primitive maleri", og tidlig renessanse.

Henrik Sørensen brukte også i 1920-årene mye tid på religiøse motiv. Disse bildene ble malt på hans store atelier i Paris. Hans interesse for det religiøse maleri ble trolig styrket av hyppige besøk på museene, særlig Louvre. Her kunne han ofte sitte og kopiere de gamle mesterne. Denne interessen hadde en tydelig smitteeffekt på flere av de norske kunstnerne, og førte til en oppblomstring av det religiøse maleriet på 1920-tallet.

Formalt var det ikke noen markant forandring i Sørensens maleri etter at han slo seg ned i Frankrike. Hans maleri var hovedsaklig ekspressivt, stofflig og noe kantete i formen. De viktigste var *Inferno* (1924-25), og pasjonstriptyken *Getsemane, Golgata og Pietà*, malt i perioden 1922 til 1925. Trygve Nergaard sier om bildene i *Norges malerkunst*: "Karakteristisk både for Sørensen og andre er vendingen bort fra dogmatikken mot en almenreligiøsitet der medopplevelsen av menneskelige følelser skal lede til det religiøse innholdet. I hans pasjonsbilder og infernovisjonene, som har sin bakgrunn i krigens redsler, er den menneskelige lidelse det sentrale motiv"<sup>34</sup>. Denne beskrivelsen passer også godt til Sitjes religiøse bilder. Sørensens bilder ble kjøpt av Johannes Sejersted Bødtker. Som tidligere nevnt, var det ved hjelp av et stipend fra Sejersted Bødtker, at Joronn Sitje kunne tilbringe to år til i Paris (1921-22). Ved hjelp av Sørensen ble også Sitje kjøpt inn av Sejersted Bødtker. Hun ble også innkjøpt av større museer. "Det er mye Henrik Sørensens fortjeneste at såpass mange av hans norske kolleger er representert i Göteborg Konstmuseum og Moderna museet i Stockholm(tidligere Nasjonalmuseum)".<sup>35</sup> Joronn Sitje er representert på begge museene.

---

<sup>34</sup> Nergaard, 1993, s. 66.

<sup>35</sup> Sørensen, 2002, s.163.

I et takkebrev til kjøpmann og møbelhandler Einar Lunde<sup>36</sup> fra Lillehammer, fortalte Sørensen om hvor vanskelig det var for andre kunstnere og at han selv måtte låne ut penger til de som hadde det verre. For å støtte opp om sine venner bad for øvrig Sørensen Lunde om å kjøpe bilder. Han anbefalte blant annet arbeider av Per Krohg og Joronn Sitje, og Lunde kjøpte. Maleriene Lunde kjøpte av Sitje er nå å finne på Lillehammer kunstmuseum. I et brev til sin venn Sandberg skrev Sørensen: "Alle her er temmelig flittige. Hugo Mohr gjør udmerkede fremskridt, ham blir det nok noe eget af. Likeså Joronn Sitje".<sup>37</sup> "Henrik Sørensen hadde sans for kvinner, selv om kontakten synes å ha vært på et platonisk nivå. I 20-årene i Paris hadde han gjerne Joronn Sitje og Agnes Mannheimer rundt seg" (ill. 5).<sup>38</sup> Sørensen hadde både stor tro på Joronn Sitje som malerinne, og trivdes i hennes selskap. Å være en del av "klikken" til Henrik Sørensen har uten tvil gitt hennes karriere et enormt løft.

## Utstillinger etter 1923

I årene etter debututstillingen var Joronn Sitje svært produktiv. Den neste utstillingen fant sted allerede i 1925, på Kunstnerforbundet. Her viste hun sine nyeste, igjen hovedsakelig religiøse malerier på en kollektivutstilling i regi av Kunstnerforbundet. Jappe Nilssen understreket på ny hennes store talent. Selv om hun fremdeles hentet impulser andre steder, som i middelalderske kirkemalerier, var hun nå på god vei til å finne sitt eget kunstneriske uttrykk:

Joronn Sitje, hvis debututstilling ifjor vakte oppmerksomhet, har foruten "Zeftas datter" som vi saa dengang, et par nye billeder, hvor hun paany fastslaar sitt store talent. Hun staar ennu under paavirkning av gammel gallerikunst, av de naive, middelalderske kirkemalerier; men tonen i hennes malerier er hennes egen, og det er en egen, kvinnelig ømhet og sødme over dem, som sikkert også vil være der, naar hun har slitt sig løs fra alle forbilleder og helt funnet frem til sig selv.<sup>39</sup>

Utstillingen i oktober samme år ble svært godt mottatt. Jappe Nilssen var overstrømmende begeistret i *Dagbladet*:

---

<sup>36</sup> Hoff, 1992, s. 41: "Den som virkelig skulle bli den samlende person for kunstnere på Lillehammer somrene før 1910 var den fastboende kjøpmann, møbelhandler Einar Lunde. Vennskapet som oppstod skulle være livet ut. Lunde kjøpte gjennom årene en rekke bilder av Sørensen og på begynnelsen av 1920-tallet produserte han møbler tegnet av Sørensen."

<sup>37</sup> Sørensen, 2002, s. 152.

<sup>38</sup> Sørensen, 2002, s. 229.

<sup>39</sup> Jappe Nilssen, "Ny utstilling i Kunstnerforbundet", *Dagbladet*, 17. januar 1925.

Ser man sig, som jeg nu, rundt paa disse vegger, som hun har gjort levende ved syner fra sitt indre og ved sin merkelige naturoppfatning, behøver man sannelig ikke aa være bange - talentet lyser frem av hvert eneste penselstrøk. Hennes koloritt er, skjønt ofte meget dristig, alltid skjønn og harmonisk, og hun forstaar, hvad gudbedre det, bare de allerferreste [sic] gjør det, aa spre en atmosfære av sjelfullhet ut over alt hun maler.<sup>40</sup>

I en anmeldelse av vårutstillingen i Kunstnerforbundet mai 1926 konstaterte Jappe Nilssen at hun var, i sin samtid, en av de virkelig store kolorister:

Interessantest av dem alle er ubestridt Joronn Sitje; hun er også den, som er rikest representert - hun fyller ganske sikkert en god tredjedpart av veggflaten dernede med sine store, figurrike komposisjoner og sine små egenartet intime landskaper. Det er en voldsom energi, det unge menneske er i besiddelse av; det er ikke mange månedene, siden hun helt fylte det samme lokale med en separatutstilling, og allerede nu kan hun påny mønstre en ny samling billeder med tildels meget krevende motiver. Og hvad bedre er, hennes talent har aldri vist sig tydeligere og mer forjettende enn nu. [...] Hennes farve er også blitt finere; allerede nu står hun som en av de betydeligste kolorister innen det siste slektledd.<sup>41</sup>

Joronn Sitje ble nå betraktet som en av de aller beste kolorister når det gjaldt den unge generasjonens malere.

Det koloristisk fargesterke maleriet *Reddes ikke* (ill. 6), fra 1925, er på mange måter karakteristisk for det hun malte i disse årene. Her ser vi Jesus midt i bildet, og en knelende, bedende skikkelse til høyre for ham. På bakken ligger to fortvilte kvinnekropper og bak Jesus-skikkelsen ser vi noe som ligner en, i angrepspositur, muligens tiger. De befinner seg i et eksotisk landskap, grønt og frodig. Umiddelbart kommer Henri Rousseaus bilder på netthinnen, især rovdyyret er som tatt rett ut fra ett av Rousseaus naivistisk malte bilder. Jesus-skikkelsen har vi også sett før, da i Henrik Sørensens religiøse malerier. Er det den oppstandne Kristus vi ser i denne trekantformasjonen av lysstråler? Det er ikke åpenbart hva Sitje prøver å formidle her. Man kan undres over dette eksotiske landskap. Mulig hun benytter seg av en personlig religiøs symbolikk, for motivet er litt vanskelig å tyde.

*Mor Aases død* (ill. 7), fra samme år, er en litterær komposisjon, hvor Joronn Sitje gjennom billedtittelen ønsker å lede betrakterens assosiasjoner i en klart bestemt retning. Her refereres det til Henrik Ibsens Peer Gynt, tredje akt. Vi ser mor Aase ligge tett inntil forgrunnen, innsvøpt i et blekt, nesten selvlýsende klede. Valmuelignende blomster henger tungt med hodet og dekker hele kroppen. Hodet er omkranset av en glorie. Huden er gråblek

<sup>40</sup> Jappe Nilssen, "Joronn Sitje og Chr. Neubarth i Kunstnerforbundet", *Dagbladet*, 22. oktober 1925.

<sup>41</sup> Jappe Nilssen, *Dagbladet*, mai 1926.

og øynene sterkt markerte med svart kontur. Helt til høyre i bildet stikker et hode frem. Trolig er det Peer Gynt, med den karakteristiske luggen, vi ser som holder en hånd for det ene øyet. Mennesker med hender for ansiktet brukte Sørensen ofte i sine bilder for å skildre redsel og fortvilelse. Horisonten er høy, noe som også var karakteristisk for Sørensens landskapsbilder. Solen som speiler seg i vannet er i ferd med å gå ned, og mørklegge hele den dystre scenen. Øverst til venstre skimtes Soria Moria. De rakk aldri å komme dit. Mor Aase døde på ferden. Sitje har valgt å fremstille Soria Moria og landskapet rundt i sterke, varme farger, mens mor Aase og Peer Gynt skildres i dystre, mørke farger, en tydelig kontrast med andre ord. Her utnyttet Sitje klart de muligheter som lå i motivet. Hun har oppnådd en komposisjonell harmoni ved bruken av kalde og varme farger. Den lange, slanke innsvøpte kroppen til mor Aase gir assosiasjoner til gotikkens menneskekropper, som både Sitje og Sørensen var opptatt av. Bildet bærer tydelig preg av de impulser hun hadde fått fra Sørensen, men det dekorative elementet i bildet peker helt tilbake til Gerhard Munthe og Oluf Wold-Torne.

Et annet maleri med tittel *Drøm* (ill. 8), også fra 1925, kan minne mer om *Blek natt* fra 1923. Vi finner igjen det samme arkaisk vakre landskapet, med en stor, gul sol i enden av horisonten som speiler seg i vannet. I forgrunnen ser vi en skikkelse liggende, en annen sitter og slapper av. Begge har øynene lukket. Stemningen preges av en ro og stillhet. Idyllen er nærmest fullkommen, som en vakker drøm. Igjen finner vi den bleke, avstemte fargeskalaen. Her er ingen antydning en gang om den fargeeksplosjon som senere vil prege bildene hennes.

I *Mennesket* (ill. 9) fra 1925 domineres venstre halvdel av en naken mannskropp, plassert i en mørk skyggeformasjon som nærmest fengsler ham. Igjen er landskapet idyllisk og vakkert, en kontrast til hvordan mannen blir fremstilt. I bakgrunnen ser vi et vann med seilbåter og en mur som avgrenser dette vannbassenget diagonalt i bildet. Noen andre mennesker står i høyre forgrunn og det kan se ut som de er i gang med en samtale. Kroppspråket til mannen forteller om en urolig og plaget psyke. De andre menneskene i maleriet virker avslappet og i harmoni både med seg selv og naturen. Figurene har visse likhetstrekk med Emil Noldes og Ernst Ludwig Kirchners menneskekropper hvor konturen er markert med en mørk og kantete penselføring. Det idylliske landskapet, derimot, er som hentet fra den tidlige renessansen. Her hersker liten tvil om at Joronn Sitje hentet mye inspirasjon fra museene i Paris, samt fra den korrektur hun fikk der. Dette er også et veldig personlig bilde, som ikke er lett å tolke.

## Unionalen

En viktig fellesfaktor for mange av de norske og franske kunstnerne i disse årene, var Henri Matisse og fauvismen. Henrik Sørensen hadde gått i lære hos Matisse og Emile-Othon Friesz var en tidligere fauvist. Tematisk sett hadde Sørensen og Sitje lite til felles med Matisse, men både formspråket, de sterkt markerte konturene og den sikre bruken av ekspressive farger formidlet en klar kjennskap til og beundring for Matisse. Mens flere av Matisse-elevene valgte et mer "sobert" uttrykk, ville Sitje i årene fremover nå konsekvent videreføre en koloristisk ekspressiv tradisjon. På slutten av 1920-tallet kunne man se et omslag i fargeholdningen hennes, fra en freskoklang<sup>42</sup> som dominerte fargeskalaen da hun fremdeles var i Norge, mot en mer heftigere, koloristisk utladning i de afrikanske maleriene hennes etter 1928. Fra å ha blitt påvirket av freskobrødrenes koloritt i mange år, kom hun nå endelig frem til den kunstneriske uttrykksmåte som kledde henne best. Freskobrødrenes, men også de andre Matisse-elevenes innflytelse bør altså ikke undervurderes. Deres dominans innen den monumentale kunst var sterkt gjeldene i Norge i disse årene og flere tiår fremover.

De skandinaviske billedkunstnerne som hørte til Henrik Sørensens nærmeste omgangskrets i Paris, falt i to hovedgrupper. Den første representert av hans venner fra før krigen, hans egen generasjon, den andre gruppen var kunstnere han først ble venner med etter krigen. De fleste av disse startet sin karriere i mellomkrigsårene. De viktigste av de unge norske var Hugo Lous Mohr, Joronn Sitje, Alf Rolfsen og Dagfinn Werenskiold<sup>43</sup> I denne andre gruppen hadde, som tidligere nevnt, både Mohr og Sitje vært elever av Henrik Sørensen før de kom til Paris. Dette var deres første reise til det store utland og inntrykkene var enorme. De lot seg villig påvirke av de mange forskjellige retninger i 1920-årenes Paris.

Det ble også startet en rekke skandinaviske samarbeidsprosjekter som Maison Watteau, Académie Scandinave og Unionalen. Maison Watteau holdt til i et gammelt hus hvor malerskolen, Académie Scandinave, underviste i de nederste lokalene. Per Krohg fra Norge, Otte Sköld fra Sverige og Adam Fischer fra Danmark var lærere der. Fra tid til annen underviste også Birger Simonsson og Henrik Sørensen, senere avløst av franske billedkunstnere som Emile-Othon Friesz, Marcel Gromaire, Raoul Dufy og Fernand Léger.

---

<sup>42</sup> Både Axel Revold, Alf Rolfsen og Per Krohg fikk på 1920-tallet flere store utsmykningsoppdrag, og det skulle dekoreres med fresker, derav navnene "freskoklang" og "freskobrødre".

<sup>43</sup> Sørensen, 2002, s. 115.

Samholdet mellom de nordiske malerne i Paris utviklet seg til å bli et godt fellesskap. Etter hvert som de en etter en reiste hjem igjen, ble det ytre et ønske fra miljøet rundt Rue Boulard i Paris om en felles utstilling. Planleggingen begynte høsten 1926, og resulterte i hele tre utstillinger. Den første Unionalen ble avviklet på Liljevalchs i Stockholm 1927, der ble det vist hele 307 arbeider og Norge var representert med Jean Heiberg, Per Krohg, Axel Revold, Hugo Lous Mohr, Alf Rolfsen, Einar Sandberg, Henrik Sørensen, Rudolf Tygesen, Dagfin Werenskiold og Joronn Sitje. Den neste Unionalen ble avviklet i Oslo i 1928, i lokalene til den nedlagte Klaveness Bank i Stortingsgaten, trolig fordi den kunne leies billig. Fra Norge deltok de samme kunstnerne som året før. Den siste Unionalen fant sted på Charlottenborg i København i 1931. Joronn Sitje deltok også på denne utstillingen.

Trygve Nergaard sier i *Norges malerkunst*: "Mot slutten av 20-årene reiste de fleste skandinaverne hjem, og denne hjemvendingen førte i kunsten til isolasjon og provinsialisering. Da Unionalen holdt sin siste utstilling, var det en klar tendens til dyrking av nasjonale verdier og egenart".<sup>44</sup>

Som ung malerinne ble hun raskt innlemmet i kretsen rundt Henrik Sørensen, og hele 1920-tallet bærer preg av den korrektur hun fikk av ham, samt den hjelpen han ga henne både økonomisk, men også utstillingsmessig. Hun presenterte sine ferskeste arbeider på en rekke utstillinger på 20-tallet. Hun var en svært aktiv malerinne, og produserte mange bilder i løpet av dette tiåret. Hun solgte mye, og bildene ble kjøpt inn av museer, men også kunstsamlende venner av Sørensen, som Lunde og Sejersted Bødtker var. Både Lunde og Bødtker støttet kunstnere direkte ved innkjøp, ofte etter råd fra Sørensen. Gjennom Sørensen fikk Sitje en gradvis innføring i moderne samtidskunst, men det var imidlertid middelalderske kirkebilder, den tidlige renessanse, "det primitive maleri", men også tysk ekspresjonisme hun hentet mest impulser fra. Hun var helt klart ikke ukjent med Matisse's ekspressive fargebruk, for der utmerket hun seg med sine kunnskaper. Matisse hadde i sin tid, som lærer, oppfordret hver enkelt elev til å utvikle en selvstendig uttrykksform, og dette var noe Henrik Sørensen også var svært opptatt av ovenfor sine egne elever. På slutten av 20-tallet hadde Sitje endelig funnet sin egen uttrykksform, og sto nå som en av de fremste eksponenter for nettopp det

---

<sup>44</sup> Nergaard, 1993. s. 80.

ekspressivt, fargesterke maleri. Som en erfaren malerinne, våget hun nå å gå sine egne veier, og med på flyttelasset til Kenya i 1928 fulgte et nytt billedspråk.

Det var på denne tiden at Joronn Sitje giftet seg<sup>45</sup>, for andre gang, med forstkandidat, farmer og forfatter Fridtjof Lous Mohr. Første gang hun var gift, var fra 1924 til 1927<sup>46</sup>, med reklamesjef Gunnar Gundersen.

Sitje valgte nå å bosette seg med sin nye ektemann, Fridtjof, i Kenya. Hun beholdt den nasjonale egenarten, men fra nå av tilførte hun sine eksotiske motiv, sterkere farger og en mer ekspressiv penselføring, nærmest som et motsvar til denne nasjonale bølge som pågikk i Norge. Mulig det føltes forløsende å bryte med den dominerende tendens her i landet, og kunne fra nå av plukke fra en helt annerledes og så til de grader eksotisk motivkrets.

### 3. Livet på farmen

Sammen med sin andre ektemann Fridtjof Lous Mohr (1888-1942) bodde Sitje i Kenya fra 1928 til 1939. Ekteparet Mohr drev sin *Kanga farm*, som på swahili betyr Perlehønefarmen, oppkalt etter de mange perlehøns som var der. Farmen lå i nærheten av Nakuru, på høylandet, rett ved ekvator, nordvest for hovedstaden Nairobi. Her dyrket de kaffe, mais, tobakk til eget forbruk og pyretrum, en plante som ble brukt til å lage parfyme av. Det var også en kvegfarm. Det var imidlertid kaffe som var deres hovedinntektskilde.

## Kenya

At Joronn Sitje tapte sitt hjerte til Kenya, er ikke vanskelig å forstå. For en kunstnersjel som henne måtte Afrika fortone seg som et eventyrlig kontinent. Fargene, formene, duftene, lydene, de storslagne utsiktene og ikke minst den beroligende stillheten.

Det vekslende landskapet rommer alt fra ørkenlignende sletter til frodig regnskog, og har et fantastisk dyreliv. I nord ligger tørre ørkener og ved kysten fruktbart lavland. I midten

---

<sup>45</sup> De giftet seg i Mombasa, Kenya, 29. mars 1928.

<sup>46</sup> Ekteskapet ble oppløst 5. juli 1927.

av landet og mot vest hever høylandet seg, og i syd finnes flere savanner. Kenyas nasjonalparker og viltreservater har lenge vært kjent for sitt eventyrlige dyre- og planteliv. Mest kjent er kanskje den årlige vandringen av millioner av dyr mellom Serengeti nasjonalpark i Tanzania og Masai Mara nasjonalreservat i Kenya. Det rike dyrelivet er den største årsaken til de kenyanske safariene, som finner sted i noen av de mest kjente nasjonalparker og reservat i Afrika, områder som Masai Mara, Amboseli Tsavo og Lake Nakuru. Masai Mara har den største konsentrasjonen av dyreliv og gir de besøkende en unik dyreopplevelse, og det er også innenfor dette området at masaiene lever - Afrikas kanskje mest myteomspunnede og respekterte nomade- og kvegfolk. I århundrer har de levd i store familiegrupper og delt broderlig på beiteland med kveget. Landet har de leaset fra staten i store grupper. Og masaiene har delt med de ville dyrene, som de aldri har jaktet på, fordi de anser kjøttet som uspiselig. Bortsett fra løvene da, i uminnelige tider har løvedrap vært unge masaiers virkelige manndomsprøve.

Republikken Kenya ligger i Øst-Afrika, og grenser til Uganda, Sudan, Etiopia, Somalia, Tanzania og det Indiske hav. Landet er delt fra nord til sør av den berømte *Rift Valley*. 97% av befolkningen er afrikanere, resten indere, europeere og arabere. Kikuyustammen er den største stammen, men nilotene og hamittene er også betydelige stammer. De fleste lever av jordbruk. Her dyrkes kaffe, te, mais, søtpoteter, hvete og bygg. Det er et fuktig tropeklima ved kysten, men på høylsletta midt i landet, er det alltid lavere temperatur, med et årlig gjennomsnitt på 18 grader. Nettene er alltid kjølige, og temperaturen kommer sjelden over 30 grader om dagen. Dette fruktbare høylandsområde er godt egnet til blant annet kaffedyrking, som er den viktigste eksportvare, men dens inntjeningsmuligheter er også delvis avhengig av at regntiden kommer når den skal. Regntiden er fra april til juni.

Kaffetrærne må behandles avhengig av årstiden. Beskjæring av trærne skjer etter høstingen, men før regntiden, og i begynnelsen av regntiden i april kommer blomstringen. Da kommer det nye skudd til neste års blomstring, noe som fører til at det er nødvendig å tynne ut grener på trærne for å unngå overbelastning. Etter dette må det lukes for ugress, deretter gjødsles og sprøytes mot skadedyr. Høstingen av kaffebærene skjer mellom august og september.

I 1895 kom Kenya under britisk styre, og fra 1905 ble den en koloni. I 1904 overtalte britene masaiene til å undertegne et dokument som tok fra dem adgangen til store deler av såkalt "ubenyttet jord". Siden masaiene drev med kveg, ikke dyrking, anså britene jorda for



ubenyttet. Fra ca. 1900 begynte en omfattende innvandring fra Europa, noe som førte til at kenyanerne ble fordrevet fra den beste jorda. Da jernbanen til Victoriasjøen sto ferdig i 1902, ble det besluttet at europeiske nybyggere skulle flytte inn, ikke minst etter inspirasjon fra Rhodesia og Sør-Afrika. Mange asiatiske handelsmenn slo seg også ned i landet. Det var først og fremst den attraktive jorda på høylandet som ble okkupert av nybyggerne.

Lokalbefolkningen ble drevet inn i reservater, mens farmerne bygget hus og ryddet jord for plantasjer. Dette gikk særlig ut over kikuyu- og masai-folket. Mellom 1920 og 1950 økte motstanden mot kolonistyre, som nådde et klimaks med Mau Mau-opprøret i 1952 -1956. Fra 1960 gikk mye av jorda over på afrikanske hender igjen, men fordelingen befestet store sosiale ulikheter i befolkningen. Endelig, i 1963, ble Kenya selvstendig, med nasjonalistlederen Jomo Kenyatta som statsminister.

### *Engelske settlere og deres sosiale liv i Kenya*

Det var først og fremst engelske settlere som slo seg ned i dette fruktbare landområde på høylandet, og ikke få av dem var av aristokratisk blod. De levde et relativt isolert liv, men svært sosialt, sett med norske øyne. Vi vet at Joronn Sitje og hennes ektefelle, og ikke minst Gustav, bror til Fridtjof Lous Mohr, hadde kontakt med Baroness Blixen under sitt Afrika-opphold. Blixen var selvsagt ikke den eneste de sosialiserte med. Med stor sannsynlighet hadde de også kontakt med noen av engelskmennene. Det er derfor grunn til å tro at de vanket på de samme sosiale møtestedene i området.

Det var den klare luften, det tempererte klimaet og de endeløse slettene som fikk det engelske aristokratiet til å bosette seg på det kenyanske høylandet i første del av forrige århundre. Engelskmennene som kom døypte dalen ved foten av Aberdare-fjellene *Happy Valley* (ill. 10), et eneste stort vannhull for de som utrettelig var på jakt etter underholdning i form av drikke, narkotika og konebyting. Happy Valley-gjengen var ikke ondsinnede, bare ville og eksentriske. Djinn Palace, et hvitt palass i maurisk stil som lå tilbaketrukket ved bredden av Naivasha-sjøen, vil for alltid være forbundet med skotske Lord Erroll - offeret for et av Englands mest skandaløse drap. Med sin ferskeste erobring flyttet han inn i Djinn Palace. Elskerinnen fylte dagene med å drikke, sette heroin og morfinskudd, noe som til slutt tok livet av henne. Etter hennes død, flyttet Lord Erroll ned til de engelske farmernes møtested i Nairobi, Muthaiga Country Club, hvor medlemsbaren var forbeholdt kun menn. I

1941 ble Erroll funnet drept i sin bil utenfor Nairobi. Et drap som rystet hele imperiet. Elementaita Lodge, et annet møtested for de engelske settlerne, lå på en høyde over sjøen med samme navn. Terrassen på det relativt luksuriøse hotellet var et godt sted å sitte og betrakte de mange flamingoene som vadet rundt i sjøen nedenfor.

I 1907 ga den engelske kolonimakten et landområde på størrelse med et par norske fylker til en aristokrat ved navn Lord Delamere. Ikke noe navn knyttes så sterkt til det kenyanske høylandet som Lord Delamere. Han ble raskt de hvite farmernes leder og ble mest kjent for måten han pleide å entre baren på Norfolk Hotel i Nairobi på; Delamere hoppet over bordene til hest, samtidig som han skjøt ned flasker fra baren. Lunsjen ble gjerne forevignet på Happy Valley Bar som ble opprinnelig bygget for å betjene passasjerene på "The Lunatic Express", jernbanelinjen mellom Mombasa og Victoria-sjøen. Middagen tok man på Norfolk Hotel i Nairobi. Storviltjegerne og høylandsfarmerne kalte hotellet "House of Lords". Lord Delamere-terrassen på Norfolk Hotel, Muthaiga Club og Stanley Hotel er fortsatt steder hvor de hvite kenyanerne møtes for en drink. Joronn Sitje og hennes ektefelle fikk, med stor sannsynlighet dekket sine sosiale behov også i dette miljøet og i denne konteksten.

### *Nordmenn i Kenya*

Av de norske farmerne som kan ha tilhørt Sitjes omgangskrets, var det først og fremst William og Sonni Krag de hadde kontakt med. Trolig var det Fridtjof Lous Mohr og hans bror, Gustav, som hadde mest med de å gjøre. Joronn kom til Afrika først i 1928, og ble ganske sent introdusert for Krag sine. I 1913 reiste forstmester William Krag for første gang til Kenya, der hans onkel eide kaffeplantasjer. Det var imidlertid først i 1920 at han kjøpte sin egen kaffefarm, to år etter at Fridtjof Lous Mohr bygde sin. Fetteren til Krag, Alf, var også kaffefarmer på høylandet. William Krag bygget seg et stenhus, med tregulv og rødmalt bølgeblikktak i Ruiru-området, 35 km. nord for Nairobi. I 1923 møtte han Sonni<sup>47</sup>, som snart skulle bli hans hustru. Bryllupet fant sted i Mombasa, 10. juni 1924. Gustav Mohr, var en god venn av William, og hadde møtt Sonni allerede før avreisen til Kenya og ble svært betatt av denne sjarmerende kvinnen. Han hadde skrevet et brev til William hvor han skildret Sonni

---

<sup>47</sup> Under sitt opphold i Kenya var Sonni Krag forfatter, og sendte reiseskildringer til aviser. Hun har skrevet bøkene *Blant løver og Negre i Afrikas indre*, Oslo 1931, og *Blant bare negre*, Oslo 1938, samt tre barnebøker og en rekke reiseskildringer til *Aftenposten*. Hun flyttet fra Kenya til Spania i 1962, der hun ble boende til sin død.

som en søt og hyggelig pike og "aldeles gærn efter at se dig igjen"<sup>48</sup>. Han mente at hun ville selvfølgelig klare å reise alene til Afrika. Mohr skrev avslutningsvis: "Jeg gratulerer dig paa det hjertligste med din overordentlig charmerende tilkommende, som jeg virkelig tror passer [...] udmerket for Afrika."<sup>49</sup> Kort tid etter ankomsten til Kenya skrev Sonni et brev til sin mor der hun fortalte at Fridtjof Lous Mohr holdt på å lage en tegning av en stall til en hest hun hadde tenkt å anskaffe seg. De reiste for øvrig også på safari sammen. I et annet brev skriver hun:

Kan ikke beskrive hvor deilig vi har det i det pene huset vaart [...] ikke videre varmt, akkurat passe til at spille tennis og gaa på jakt. Kan tro vi skyter duer! Jeg har faat mit eget gevær, og William er ordentlig fornøiet med meg - skjøt flere blinker med en gang. I september skal vi paa løvejakt med Mohr. Søndag skal vi til Johansens, da haaper jeg at faa skutt min første zebra eller antilope paa veien [...]<sup>50</sup>

Olav Johansen var en annen norsk nybygger som hadde en farm i Machakos, ikke langt fra dem. Tennis spilte de på Ruiru Sports Club, som hadde fire tennisbaner, en fotballbane og en golfbane. Sportsklubben var et møtested for britiske og skandinaviske farmere, og det var ikke bare sport som opptok deres tid der. Bridgekvelder og danseaftener var særlig populære, og hvert år ble det arrangert juletreff med en julenisse som var norsk! Han het Yngvar Kopperud. Til alles store fornøyelse kom han ikke reisende på en slede, men landet med fly på sportsklubbens golfbane. Farmen til familien Kopperud lå like nedenfor Krag's og var en av de større kaffeplantasjene i området.

## Joronn Sitje og Karen Blixen

### *"Hun var min gode venninne"*

I løpet av Joronn Sitjes opphold i Afrika ble hun kjent med Karen Blixen. Det utviklet seg til et vennskap mellom dem hvor kunsten og deres personlige forhold til Afrika sto sentralt, en kontakt som ble opprettholdt også etter at Blixen reiste tilbake til Danmark for godt i 1931.

---

<sup>48</sup> Kirsten Alsaker Kjerland og Anne K. Bang (red.), *Nordmenn i Afrika - Afrikanere i Norge*, Bergen 2002, s. 71.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Alsaker Kjerland og Bang (red.), *ibid*, s. 72.

Det var brødrene Fridtjof Lous Mohr og Gustav Lous Mohr<sup>51</sup> som introduserte Joronn Sitje for Karen Blixen. De hadde da allerede kjent Blixen en stund, ettersom de begge kom til Kenya like etter første verdenskrig. Karen Blixens farm lå også på det kenyanske høylandet og var nabo til begge brødrenes farmer, selv om det var en dagstur mellom dem. Grisgrendte strøk og store avstander til tross; det var å regne som naboer.

Kontakten og naboskapet i Kenya resulterte blant annet i en utstrakt korrespondanse mellom Joronn Sitje og Karen Blixen som fortsatte etter at Karen Blixen flyttet tilbake til Danmark. I et av brevene ytret Karen Blixen et ønske om at Joronn Sitje skulle illustrere en av hennes bøker.<sup>52</sup> Og på Karen Blixens soverom i Rungstedlund i Danmark henger det et maleri av to giraffer, signert Joronn Sitje (ill. 11).<sup>53</sup>

Ikke overraskende ble Joronn Sitje senere i livet, i intervjusammenheng, ofte spurt om sitt forhold til Karen Blixen. I forbindelse med en utstillingsåpning i Kunstnerforbundet i 1961 stilte *Aftenposten* henne følgende spørsmål: "- Kjenner De baronesse Blixen?" Hvorpå hun svarte: "- Ja, jeg skulle ha besøkt henne nu, hvis jeg ikke hadde hatt dette hoftebruddet. Baronesse Blixen kom til oss på farmen da hun hadde hatt en stor sorg. Min mann virket beroligende på henne. I sitt soveværelse har hun et bilde jeg har malt av to sjiraffer. Det er det første hun ser om morgenen. Hun er en vidunderlig forfatterinne. Den som ikke har lest hennes "Rosa og Peter", i "Vintereventyret", vet ikke hva kjærlighet er".<sup>54</sup> Dette bekrefter at de hadde kontakt nesten helt frem til Karen Blixen døde i 1962. Noe som igjen kan tyde på at de faktisk hadde brevvekslet i over 20 år.

På utstillingen i Oslo i 1939 var det også med malerier av hennes datter, Franciska, som da bare var tre år. I forbindelse med at Joronn Sitje gikk rundt og kommenterte bildene, spurte journalisten henne, da de stanset foran et afrikansk kvinneportett: "- Er det stor forskjell på henne og oss innvendig? - Ja! Har De lest Karen Blixen Finneckes bøker om negrer? En praktfull skildring, det beste som er skrevet om dem etter min mening. Før brukte hun forfatternavnet Isaac Dinesen, vet De."<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Gustav Lous Mohr har også skrevet en bok under sitt opphold i Afrika. Det er en reiseskildring med tittel *Eventyrlysten og pængelens*, Oslo 1924.

<sup>52</sup> Intervju med datteren Franciska.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Intervju med Joronn Sitje i *Aftenposten*, 29. august 1961, sign. S.L.

<sup>55</sup> *Ibid.*

I et annet intervju med Sitje i *VG*, 1982, i forbindelse med utstillingsåpning i Galleri J.M.S, fortalte hun om Blixen at: "Hun var min gode venninne og bodde hos oss i åtte dager den gangen hennes venn Finch-Hatton døde. Jeg tror hun er det mest begavede menneske jeg har møtt".<sup>56</sup>

To dager etter intervjuet i *VG*, sa Sitje følgende om Blixen, i *Dagbladet*: "Vi traff hverandre i Kenya, hun kjente min mann. Vi ble fort venner. Hun var opptatt av malerkunst, malte forresten litt selv. Hun bodde hos oss på farmen i åtte dager en gang. Det var etter at hun hadde mistet sin gode venn, storviltjegeren Denys Finch-Hatton. Han falt ned i fly og hun sto og så det. Det var et forferdelig sjokk. Min mann virket beroligende på henne. Hun var et vidunderlig menneske. Og kolossalt begavet."<sup>57</sup>

I en reportasje om henne i *Dagbladet* fra 1977, ble hun spurt om det var et menneske hun særlig ville trekke frem av alle de hun hadde møtt i livet sitt. Hun svarte at det måtte være Karen Blixen: "Jeg traff henne først i Kenya, hun kjente min mann. Vi ble fort venner. Hun var opptatt av malerkunst, malte forresten selv. [...] Et vidunderlig menneske. Og kolossalt begavet."<sup>58</sup> Det kommer videre frem i reportasjen at de ofte besøkte Blixen på faren hennes i helgene:

Vi var ofte på weekend besøk på hennes farm. Senere, da jeg kom hit, fortsatte vi å brevveksle. Hun kom alltid i brevene tilbake til et maleri av meg, av noen giraffer. "Dine giraffer ser jeg hver dag", skrev hun. De gir meg hele Afrika. Etter at hun kom hjem til Danmark besøkte jeg henne flere ganger. Hun snakket alltid om Afrika. Om hvor vidunderlig hun hadde det der. Siste gang jeg besøkte henne satt hun i rullestol på verandaen. Da fortalte hun at hun hadde ligget på sofaen og diktet sin siste bok. Like før hun døde fikk jeg et brev. Jeg er rede, skrev hun. Kan du ikke komme ned. Da veide hun bare 33 kilo. Det var et nydelig brev.<sup>59</sup>

Avslutningsvis fortalte Sitje at hun hadde malt mange bilder av Karen Blixen mens hun levde, men også etterpå.<sup>60</sup> Sitje kunne sitte og tenke på henne, deretter føle et sterkt behov for å male et portrett av henne etter hukommelsen.

Det som er litt forunderlig her, er at det står ingenting verken om Fridtjof Lous Mohr eller Joronn Sitje i de mange biografiene om Karen Blixen. Derimot, er broren til Fridtjof, Gustav

---

<sup>56</sup> *VG*, 18. november 1982.

<sup>57</sup> *Dagbladet* 20. november 1982.

<sup>58</sup> *Dagbladet*, 30. april 1977, "Et liv med løver, bilder og Karen Blixen".

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Jeg har ikke klart å oppspore noen av disse portrettene.

Lous Mohr, nevnt opp til flere steder. Hvis Karen Blixen skal ha bodd hos Fridtjof Lous Mohr og Joronn Sitje i hele åtte dager rett etter flyulykken til Finch Hatton, ville man forvente at det står skrevet et sted, enten i en biografi eller i en av bøkene til Blixen.

Det er imidlertid på det rene at med den suksess som Blixen fikk etter sin første bokutgivelse, kunne man ikke unngå å bli spurt, i intervjusammenheng, om Sitje kjente Blixen. Det kunne da være en fare for at man ble tilbøyelig for å "smykke" på historien en anelse. Men hvis det stemmer at Blixen virkelig bodde hos Sitje i åtte dager etter flystyrten, er det noe som, etter min mening, bør forskes videre på.

Den brevkorrespondansen som eksisterer mellom Sitje og Blixen, er ikke til å undervurdere. Blixen ønsket også at Sitje skulle illustrere en av hennes bøker, noe som helt klart må ha vært prestisjefullt. I tillegg hadde hun en stående invitasjon i 1961, altså året før hun dør, om å besøke Blixen på Rungstedlund, noe hun måtte avlyse grunnet hoftebrudd. For ikke å glemme giraffene som henger på soverommet i Rungstedlund, samt at Sitje sannsynligvis har malt portretter både direkte av Blixen, men også etter hukommelse. Alt dette tyder på et vennskap og en kontakt som varte i flere år.

### *Billedkunstneren Karen Blixen*

Det som er interessant i denne sammenheng er Joronn Sitjes og Karen Blixens felles interesse for kunstneriske aktiviteter, samt at de vanket i samme miljø.

Som ung jente pleide Blixen ofte å illustrere det hun skrev, som om det ene var uløselig knyttet til det andre. Ungdomstegningene er ofte illustrasjoner til de bøker hun leste eller fortellinger hun skrev. Det var stort sett realistiske tegninger av mennesker, og ofte kun av ansiktet.

Hun var 17 år da hun kom inn på tegneskole i København, og allerede som nittenåring tegnet hun illustrasjoner til Shakespeares *En Midsommernattsdrøm*. I forberedelsesklassen for kvinner på Kunstakademiet i København, hvor hun var elev fra 1903-1906, var det spesielt portretter hun tegnet. Men akademiårene resulterte ikke i noen karriere som malerinne. I 1910 gikk hun noen måneder på en kunstscole i Paris, men var nå ikke lenger så opptatt av å studere den bildende kunst som uttrykksform.

## *Karen Blixens afrikanske malerier*

I 1913 flyttet Karen Blixen til Kenya med sin ektemann, Bror Blixen. Fra nå av endret livet hennes seg radikalt. Ekteparet bestemte seg for å dyrke kaffe, men plantasjen ble aldri noen suksess. Det viste seg at jorden var for sur, og farmen lå for høyt til å kunne dyrke kaffebønner. Bror Blixen tilbrakte dessuten det meste av sin tid til jakt, og overlot hovedansvaret for farmen til Karen.

De første årene på farmen var såpass krevende at hun ikke fikk mye tid til kunstneriske aktiviteter. Først på vei tilbake til Afrika igjen i 1917, skrev hun i et brev til sin mor, Ingeborg Dinesen, at hun malte.<sup>61</sup> Det var et portrett av Brors svoger, Gustav Hamilton, og hun var selv ganske stolt av resultatet.

1917 ble et vanskelig år på farmen. Og "I dette ensomhedens og sorgernes år begynde Tanne [Karen Blixen], at male igen. Det var et forsøg på at samle kræfterne, at orientere sig i sit eget væsen. Hun mærkede, at hun havde langt bedre sans for form og farve, end da hun var yngre, og tilskrev det sin større livserfaring."<sup>62</sup>

Det var først i 1923 at hun fant tid til å male igjen, og dette året ble et godt år for Karen Blixen i så måte. Flere av hennes malerier er fra denne perioden. I et brev til sin mor, datert 9. april 1923, skriver hun:

Naar jeg kan staa og male her, - og det gaar noenlunde godt, - og det regner paa Farmen, og Luften er saa fin og frisk, som den bliver her i Regntiden, synes jeg det er en Fornøjelse at leve. Jeg haaber Thomas [Karen Blixens bror] har husket mine Farver fra Frankrig; jeg har ikke mere rødt, og det er et grueligt Handicap. I Nairobi kan man ikke faa andet end Skidt [...]<sup>63</sup>

I denne perioden arbeidet Karen Blixen med et portrett av en ung kikuyu-pike (ill. 12 ), en lokal innfødt som hjalp til på farmen. Piken blir fremstilt i halvprofil, med det samme fjerne blikket som vi finner igjen i flere av Sitjes portretter. Hun har pyntet seg. Vi ser et hårbånd med ekstra pynt på pannen. Øreflippen er også her gjennomhullet av en gjenstand. Hun har smykker på seg og det karakteristiske okerfarvede tøystykket knyttet rundt kroppen. Det er en veldig naturtro gjengivelse av piken. Penslene må ha vært tynne for detaljrikdommen er stor og penselskriften knapt merkbar. Strukturen i lerretet er godt synlig, noe som kan tyde på en

---

<sup>61</sup> Bente Scavenius, Utstillingskatalog, *Karen Blixen. Tegninger og malerier*. "Karen Blixen som maler", Karen Blixen Museet 2002, s. 15.

<sup>62</sup> Judith Thurman, *Karen Blixen. En fortellers liv*, Oslo 1986, s. 194.

<sup>63</sup> Scavenius, 2002, s.15.

økonomisering av farvene. Som tidligere nevnt er farvene tidstypiske, i tråd med den nyklassiske tradisjon. Koloritten består av jordfarver som for øvrig harmonerer med motivet. Piken skildres med en ømhet og skjørhet som paletten og den tynne penselføringen understreker. Det at hun også er litt fraværende i blikket, samt blir fremstilt i halvprofil er også med på å underbygge dette.

Et annet flott portrett er av en gutt fra Somalia med grønn turban, tjeneren Farahs bror, *Abdullahi Ahamed* (ill. 13). Maleriet ble malt høsten 1923 og motivet er like virkelighetsnært som i *Kikuyu-piken*. Gutten blir skildret frontalt, med et intenst blikk som møter betrakteren. Han har sannsynligvis på seg dette skjortelignende plagg som somalierne gjerne gikk kledd i. Dagslyset siver inn fra venstre og lyser opp det dekorative mønsteret i turbanen. Også i dette bildet skinner lerretets struktur igjennom malingen, og på et vis lever sitt eget liv. Både paletten og formspråket finner vi igjen i *Kikuyu-piken*.

Da Karen Blixen følte seg ensom og uten selskap, etter at Denys Finch Hatton, hennes store kjærlighet, hadde forlatt farmen for å dra på jakt, begynte hun å male igjen:

Da Denys i slutningen af oktober forlod farmen, blev der stille og ensomt igen. Tanne begyndte at male og glædede sig, til hendes ven kom tilbage, så hun kunne vise ham det færdige arbejde og høre hans kritik. Hendes model var en ung kikuyu, som havde meget svært ved at holde sig i ro. Engang truede Tanne ham med en pistol, men det gjorde ikke større indtryk på ham. Kikuyerne, bemærkede hun tørt, var mindre bange for døden end for en uvant arbejde.<sup>64</sup>

Ifølge Karen Blixen var de innfødte overbevist om at hvis et portrett kom til å ligne for godt, ville menneskenes kraft, og kanskje også deres sjel, ganske langsomt bli sugd inn i bildet.

Et annet maleri fra samme år er *Nesehornfugl, krukke og Holbergs "Dannemarks Riges Historie"* (ill. 14). I dette maleriet kan man se en nesehornfugl, et afrikansk skrin og en oppslått bok, Holbergs *Dannemarks Riges Historie* i en utgave fra 1732-35, som hun hadde med seg til Afrika. Gjenstandene representerte på en måte alt som var viktig for Karen Blixen; fuglene, naturen, litteraturen, kontinentet Afrika og Danmark. Oljemaleriet ga hun i gave til Denys Finch Hatton. Etter hans død i 1931, og etter at Karen Blixen solgte farmen til entreprenør Remy Martin like etterpå, tok hun med seg maleriet hjem til Rungstedlund. Maleriet er i samme stil som de foregående to. Men her skinner ikke lerretet igjennom, noe som kan tyde på at hun ikke måtte spare på malingen. Vi finner en orden og stabilitet som peker helt tilbake til korrekturen hun fikk i København. Denne naturtrohet og

---

<sup>64</sup> Thurman, 1986, s. 247.



detaljrikdom som vi finner i alle tre maleriene, var tidkrevende arbeid. At Blixen klarte å male hele tre slike malerier på et år, ved siden av å drive en farm, kan muligens forklares ved at regntiden uteble, og at det derfor ikke ble noen innhøsting, eller, som nevnt, at hun rett og slett var mye alene.

For å få en faglig og kunstnerisk vurdering av sine malerier sendte hun i 1924 fire portretter og et stilleben ment for en utstilling på Charlottenborg i Danmark. Men de ble ikke antatt, og dette ble en stor skuffelse for Karen Blixen. Det kan ha vært flere grunner til at de ikke ble med på utstillingen. Innholdet kan ha vært for fremmedartet og for eksotisk for en konservativ dansk jury. Hun var også et ukjent navn, og derfor var det liten interesse for bildene hennes. En annen forklaring kan ha vært at bildene rett og slett var for dårlige.

Karen Blixen sluttet helt å male lenge før sitt litterære gjennombrudd i Danmark i 1934.

### *Gustav Lous Mohr, Karen Blixens nære venn*

Farmeren og forfatteren Fridtjof Lous Mohr ble introdusert til Karen Blixen gjennom sin bror, Gustav, og alt tyder på at brødrene hadde god kontakt med Karen Blixen både før og etter at Joronn Sitje giftet seg med Fridtjof Lous Mohr i 1928.

Fridtjof Lous Mohr, emigrerte til Kenya i 1918. Hans bror, Gustav, kom like etter i 1920. Gustav Lous Mohr slo seg ned i nærheten av Rongai: "I 1920-ene kom han til Kenya og fandt arbejde som bestyrer af en farm. Han drev 11 000 acres i nærheden av Rongai og havde fire europæiske forvaltere under sig."<sup>65</sup> I *Den afrikanske farm* beskriver Karen Blixen ham som:

Den stornesede unge Gustav Mohr slo uventet ned på farmen i en sen kveldstid. Han bestyrte en farm som lå femti kilometer på den andre siden av Nairobi. Det var en driftig farmer, og bedre enn noe annet menneske jeg har kjent, hjalp han meg med råd og dåd på farmen, og han gjorde det med en enkel, mandig beredvillighet, som om det var den selvfølgeligste ting i verden at farmere eller skandinaver skulle slite livet av seg for hverandre. Nå ble han slynget inn på farmen som en stein ut av en vulkan, ut av sitt eget flammende sinn. Han ble gal, sa han, i et land som her, hvor folk trodde man kunne holde sin ånd i live ved å snakke om okser og sisal. Hans sinn hungret og tørstet, og han kunne ikke holde det ut et eneste øyeblikk til. Straks han kom over dørterskelen, begynte han å snakke og fortsatte med det uavbrutt til over midnatt. Han prekte og raste om kjærlighet, kommunisme, nedrustning, prostitusjon, Hamsun og

---

<sup>65</sup> Thurman, *ibid*, s. 291.

Bibelen, mens han forgiftet stuen og seg selv med en elendig tobakk. Det var så vidt han ville spise eller drikke, og slett ikke høre etter. Hvis jeg prøvde å få inn et ord, skrek han opp. Ansiktet glødet av ilden som brant i ham. Han stanget i luften med det ville, lyse og unge hodet sitt. Han hadde meget han måtte ut med, og mer ble det etter hvert som han snakket. Plutselig, ved totiden om natten, hadde han ikke mer han skulle ha sagt. En stund satt han der stillferdig med et ydmykt ansikt. Han var som en rekonvalesent i en hospitalhave. Litt etter reiste han seg og kjørte avgårde i full fart og var noenlunde innstilt på å holde seg i live på okser og sisal en stund til.<sup>66</sup>

Forholdet mellom Gustav og Karen Blixen var et nært og godt vennskap. Ovenfornevnte sitat er hentet fra kapittelet "Mine venner på farmen". Deres forhold ble sammenlignet med det forholdet hun hadde til sin bror, Thomas, som var kjent for å beskytte sin søster. Gustav Lous Mohr og Karen Blixen hadde også alltid en stående avtale om å treffes over et glass Vermouth en gang i uken på New Stanleys terrasse. Der kunne de låne hverandres bøker og diskutere litteratur.

Gustav Lous Mohr fylte nok noe av det tomrommet som storviltjegeren og eventyreren Denys Finch Hatton etterlatte i Blixens liv, spesielt etter hver gang han forlot henne for å jakte. Gustav var også den første som kom til Karen da Denys ble drept i en flystyrt, og han ble værende for å hjelpe henne i organiseringen av begravelsen:

Da Gustav Mohr hørte om Denys' død, hadde han kjørt hjemmefra og ut til farmen. Men jeg var jo ikke der. Straks kjørte han inn til Nairobi og lette etter meg helt til han fant meg. Litt etter kom Hugh Martin og satte seg ned hos oss. Jeg fortalte dem om Denys' ønske og om gravplassen oppe i åsen [...] Gustav Mohr ble med meg ut til farmen for å overnatte der og hjelpe meg neste morgen. Vi måtte være oppe i åsen før soloppgang for å velge stedet og for å få graven ferdig i god tid"<sup>67</sup>. Han kjørte henne også til stasjonen den dagen hun forlot Afrika for godt.<sup>68</sup>

## Hverdagen på farmen

Mange trodde kanskje at det skulle bli vanskelig for Sitje å leve så langt borte fra Norge, men som hun sa; "jeg er nok en slik "elastisk natur", som har lett for å tilpasse seg"<sup>69</sup>. Ektemannen

---

<sup>66</sup> Karen Blixen, *Den afrikanske farm*, Oslo 1948, s. 164.

<sup>67</sup> Blixen, *ibid*, s. 276.

<sup>68</sup> Thurman, 1986, s. 291.

<sup>69</sup> *Morgon Tidningen*, 4. september 1936.

hadde bodd i Kenya siden 1918 og farmen de bodde på hadde han bygget nesten helt på egen hånd. Det hadde vært svært gode tider på farmen før de giftet seg, men årene etterpå var ganske bedrøvelige og den omfattende maisdyrkingen måtte de til slutt gi opp, og solgte etter hvert kun kaffe. De fikk nesten alt de trengte til husholdningen fra farmen. Deres utgifter til annet som måtte kjøpes lå på 20,- kroner i måneden. Te måtte de for eksempel kjøpe. Poteter og andre grønnsaker, samt frukt dyrket de i sin egen hage. De norske eplene var ingen stor suksess, derimot gikk det bra med plommetrærne. Det fantes en frukt som smakte som en blanding av fiken og eple, og den laget de vin av. Det ble en god vin ut av det som minnet om sauterne.

De hadde tre afrikanske tjenere på farmen. Den ene var kokken, den andre tjeneren var "house-boyen", og så hadde de en liten "kjøkken-toto" som gjorde alt fra å pusse sko, lage hundemat, hugge ved og så videre. De var visstnok veldig pålitelige og renslige. I motsetning til de engelske damene i kolonien, følte Sitje aldri behov for å låse ned saker og ting. Forut for utstillingen i Oslo i 1935 ble hun spurt av *Dagbladet*<sup>70</sup> om krigen i Etiopia. Hun fortalte at hun ikke merket noe spesielt til det, annet enn at masaiene hadde blitt mer opprørske. Hun ble også spurt om hennes egne tjenere og arbeidere på farmen ville gjøre opprør, men da svarte hun at så godt som de hadde det, ville de aldri finne på noe sånt. De var selveiere og hadde egne landområder, dessuten hadde de stor frihet, de som tjente de hvite, mente hun.

Både kokken og de andre tjenerne hadde hun oppdratt på norsk vis. Kokken briljerte og imponerte stort med sin norske matlaging. Han bakte til og med Hedmarksflatbrød og laget pultost! Fra sin egen hage fikk de alt de kunne drømme om av grønnsaker og frukt, og noen ganger skjøt de fugl eller antiloper som hadde forvillet seg inn på farmen. Av en eller annen grunn hadde kokken hengt seg opp i et bilde av stortingspresident Hambro. "- Det eneste tegn jeg har sett på sivilisasjon, forteller fru Sitje, som helt flytende taler deres språk, er at kokken har hengende et bilde av stortingspresident Hambro over sengen sin. Billedet fant han i et magasin og blev så tiltalt av det kraftige ansiktet at han vilde ha det for sig natt og dag."<sup>71</sup>

Skulle man være så heldig å komme på besøk til *Kanga farm*, ville "boyen" bygge en hytte for gjesten og man ville bli vartet opp av en tjenestepike.<sup>72</sup>

Tjenerne kunne komme til dem med alt fra bekymringer til legetilsyn. Det hendte til og med at de kom til hennes ektemann for å be om hjelp med å finne sin forsvunne kone

---

<sup>70</sup> *Dagbladet*, 30. november 1935. Sign. M. G-gg.

<sup>71</sup> Intervju med Joronn Sitje i *Dagbladet* 17. mars 1933. Sign. MAIS.

<sup>72</sup> *Aftenposten Aften*, 18.mars 1933.

eller roe ned en kvinne som hadde drukket en kjærlighetsdrikk. Men Fridtjof var visstnok ikke særlig begeistret for å løpe rundt i villmarken på leting etter en kone som hadde blitt borte.

Sitje var som en mor for sine tjenere, men også for andre som ba om hennes hjelp. Hun lærte dem om renslighet, pleide dem ved sykdom og ga dem motgift ved slangebitt.

Husdyr hadde de også på farmen. Hele ni hunder, ni katter og en liten antilope.

Hvis man ønsket det, fortalte hun videre, kunne man delta aktivt i selskapslivet der nede. Det var så mange europeiske farmere i nabolaget, ikke minst de engelske "officials". Med bil kom man seg jo lett til hverandre.

Og når det gjaldt klesstilen, gikk hun hele dagen i kaki, med lange bokser. Først etter å ha badet før middag, tok hun på seg en lett, lys kjole. Og etter middagen satt de nesten alltid foran peisen for det ble så kaldt etter at solen gikk ned. De brukte ofte peisen, nesten hver dag.

Slik delte hun dagen opp mellom husholdningssysler, maling, og av og til fulgte hun med sin mann på safari.<sup>73</sup>

Grunnet flere år med tørke i Kenya, benyttet Joronn Sitje flere ganger tiden til å besøke Norge og stille ut de seneste malerier. Hun var i Norge i 1933, 1935-1936 og kom tilbake for godt i 1939. I et intervju med *Dagbladet*<sup>74</sup> i 1935 fortalte hun om løver, neshorn og elefanter som av og til vandret helt inn på farmen. Det var visstnok ikke ofte det skjedde, men nå var det dårlige tider for farmerne i Kenya. Syv år med uår i strekk og vanskelige avsetningsmuligheter for kaffe og maisen, førte til at mange av farmerne måtte nedlegge, og dermed rykket villmarken også nærmere inn, fortalte hun. Det kunne umulig ha vært lett å få det til å gå rundt da. Hun sa selv i en reportasje for *Dagbladet* i 1977 at "Det var uår hele tiden, gresshopper 4 år, tørke i 4. Men jeg malte og sendte bilder hjem. Min mann skrev, artikler og bøker og jeg illustrerte [...] Vi var fattige, men det gjorde ikke noe, livet var rikt."<sup>75</sup> Trolig er dette årsaken til hennes masseproduksjon i disse årene. Utstillingene hun hadde i Norge var svært populære og hun solgte bra, nok til at de kunne forsette å bo på farmen noen år til.

Joronn Sitjes opphold i Kenya tok en uventet vending da andre verdenskrig brøt ut og hennes mann ble syk. Hun ble nødt til å være igjen i Oslo, mens ektefellen lå stedfast og døende i

---

<sup>73</sup> *Morgon Tidningen*, 4. september 1936.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Bernhard Rostad, "Et liv med løver, bilder og Karen Blixen". *Dagbladet*, 30. april 1977.

Kenya. Dette var en svært ulykkelig tid for henne. Det gjorde ikke situasjonen bedre at de hadde adoptert en datter, Francisca, født i 1936. Nå var de plutselig blitt en liten familie. Men idyllen varte altså ikke lenge. Joronn Sitje måtte hjem til Norge i 1939 på grunn av sykdom<sup>76</sup>, og da andre verdenskrig ble et faktum, var det umulig å reise tilbake. Den eneste kontakten de hadde var gjennom sporadiske brev og telegram.

## 4. Malerier 1928-1939

I en rekke malerier og tegninger fra Afrika-perioden tolket Joronn Sitje afrikansk natur og folkeliv. Temakretsen begrenset seg til figurportretter, naturlandskap og dyreskildringer. Språket var figurativt, hun fjernet seg sjelden fra naturtrohet, men innimellom malte hun bilder som tilsynelatende formidlet i mer eller mindre grad en anelse formforvirring. Det var imidlertid gjennom hennes fargesterke, med fine innslag av jordfarger, samt hennes penselskrift at figurene ble skildret. Særlig i portrettene av lokalbefolkningen finner vi en fargeholdning og en grov og ekspressiv penselføring. Konturene på noen av portrettene er tydelig markerte, med et forenklet formspråk. Det er imidlertid en urolig, følsom og subjektiv koloritt som blir det bærende element i disse årene.

Joronn Sitje ble snart representert i Nasjonalgalleriets samlinger med *Afrikansk kvinnehode* (1930), *Merupike* (1930), *Nandipiker* (1932) og *Wakikuyu-barn* (1934). Meru, Nandi og Kikuyu var navnet på forskjellige stammer. Kunstsamlere som Johannes Sejersted Bødtker og Einar Lunde var for øvrig like raske med å anskaffe seg bilder av henne.

## Separatutstilling i Kunstnerforbundet, 1931

Etter å ha tilbrakt tre år i Kenya, viste hun nå de første afrikanske bildene på en separatutstilling i Norge. Utstillingen åpnet 10. januar 1931. Igjen var mottagelsen

---

<sup>76</sup> URD, 12. desember 1942: "For tre og et halvt år siden ble hun så syk at hun måtte reise til Norge for rekreasjon. Så kom krigen, veiene til hjemmet i Afrika var stengt, og nu, tidlig i sommer, kom budet om hennes manns bortgang."

overveldende positiv. Man hadde ikke sett noen av hennes verker etter at hun reiste til Afrika, før nå. Maleriene ble sendt med båt helt fra Kenya. Joronn Sitje, selv, hadde ikke anledning til å være tilstede<sup>77</sup>, men hennes svoger, kunstneren Hugo Lous Mohr tok seg av opphengingen. Det var utelukkende motiv fra Kenya, og hun hadde brukt litt over et år på de: "Joronn gikk visst i over et år og bare så på alt det nye, bare mottok inntrykk, før hun begynte å male der nede. Alle disse ting er malt i løpet av det siste år og litt mer".<sup>78</sup> I de 40 bildene som skulle opp på veggene i Kunstnerforbundet, kunne man se de eiendommeligste skildringer av hennes nye hjemland; det var afrikanere med øreringer og neseringer, store og små, og det var sebraer, savannen, majestetiske giraffer, veier av rød jord, tropiske trær som ingen hadde sett før, og andre eksotiske motiv.

Hun hadde gjennomgått en forandring. Joronn Sitje Mohr var en annen nå enn den gang hun bare het Joronn Sitje. Tidligere var de fleste av hennes verker enten visjonære eller sterkt religiøse, og intuisjonen hennes rettesnor. Nå viste hun bilder som var merkbart eksotiske, men også her så man hvor viktig intuisjonen var for henne. Det var som om hun endelig hadde kommet hjem, og fantasiene funnet sin holdeplass i livet. Hun hadde studert dyrene og naturen i overflod. Og dette direkte studium hadde gitt hennes kunst større bredde og omfang enn før. Denne gangen presenterte hun en mer virkelighetsnær utstilling.

### *Analyse av to malerier*

Et av maleriene som ble presentert på utstillingen i 1931 var *Afrikansk kvinnehode* (1930) (ill. 15). Bildet ble raskt kjøpt inn av Nasjonalgalleriet. Det er et portrett av en grasios masagutt, og ikke en masaikvinne, selv om tittelen er *Afrikansk kvinnehode*. Dette stemmer altså ikke. Tittelen burde vært *Afrikansk guttehode*. Den unge gutten er trolig en masai moran, en masaikriger<sup>79</sup> (ill. 16), og med en hodepryd som forteller oss at han ennå ikke er gift. Rett før ekteskap, barberes alt håret bort, og han blir så en av "de eldre". I Kenya, i flere av de mange stammene der, er tradisjonen slik at kun unge, ugifte menn kan ha håret langt. Alle

---

<sup>77</sup> Intervju med Hugo Lous Mohr i *Morgenbladet*, 10. januar 1931. Sign. Lasse. Lous Mohr sier: "Til næste år kommer de nok på besøk begge to. De hadde egentlig tenkt sig hjem en tripp før, men de er litt forsinket". Skrevet av Lasse. To dager senere står det i samme avis: "Det er - som nevnt i "Morgenbladet forleden dag - hr. og fru Mohrs mening å ta en tur hjem til Oslo til sommeren".

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Som tidligere nevnt, Masaiene jaktet kun på løver, ikke bare for å beskytte kvegflokkene, men også fordi det var en form for manndomsprøve de unge masaguttene måtte gjennom.

andre - det inkluderer også kvinner - barberer hodene sine. Masai moranene var svært opptatt av utseendet og kunne bruke hele dager på å sette opp håret, som ble smurt inn med leire og farget karakteristisk rødt. Håret ble deretter flettet i tynne fletter, og samlet både foran og bak ved hjelp av hårpynt (ill. 17). Lengden på håret, formen og pynten fortalte hvilken samfunnsklasse de tilhørte. Masaier i maleriet til Joronn Sitje har nettopp en slik hårpynt. Det var heller ikke uvanlig at de også hadde flott ørepynt og smykker, som her i bildet. Masaierne, både kvinner og menn, har til enhver tid, likt å pynte seg, og det finnes få folkeslag som kan måle seg med dem når det gjelder forfengeligheit. Masaierne er kjent for sin lange, flotte kropp og stolte holdning. Gutten i maleriet til Sitje har en slik rakrygget holdning. Hodet er høyt hevet. Han fokuserer blikket rett frem, til høyre for betrakteren, på noe ubestemmelig, det ser ut som han ikke er helt til stede - et drømmende blikk - som om han var på jakt og så etter løver. Og det er blikket betrakteren først legger merke til. Han har usedvanlig vakre øyne, men også flotte ansiktstrekk. Gutten blir fremstilt i halvprofil, noe som igjen forsterker dette litt fjerne blikket. Bak ham finnes ingen tegn til sivilisasjon, som for å understreke at her handler det kun om masaier og naturen. Vi ser en stor, grønn slette, med fjell helt i bakgrunnen. Horisonten er høy, noe som skulle bli karakteristisk for hennes senere bilder. Den høye horisonten finner vi også igjen i flere av Henrik Sørensens landskapsutsnitt. Vi kan se en horisontal akse der gresset slutter og fjellene begynner. Øynene til masaier ligger rett under denne aksen. Fra halsen og oppover kan Sitje ha tenkt seg en kryssende, vertikal akse. På denne måten blir den lange, slanke halsen fremhevet. Komposisjonsmessig er det mulig hun har benyttet seg av det gylne snitt her. Den horisontale aksen er delt i to deler (a og b), av den vertikale aksen, og de to delene til sammen (a + b) forholder seg til den største delen (b) som den største delen forholder seg til den minste (a). Mange kunstnere har til alle tider benyttet seg av dette klassiske komposisjonsprinsipp for å skape harmoni i bildet. Joronn Sitje har med stor sannsynlighet hentet impulser fra Georg Jacobsens formanalytiske lære her. Både han og Pedro Araujo innprentet hos elevene sine det gylne snitts betydning for en harmonisk komposisjon. Henrik Sørensen og Matisse-eleven var også tilhengere av det gylne snitt.

Penselføringen vitner om en følsom, men stødig hånd. Hodet skildres mer detaljert enn landskapet bak, hvor hun har brukt en tykkere pensel. Det er heller ingen tvil om at det er hodet det handler om. Fargene er sterke, men samstemte, og i harmoni med masaier og naturen. Det røde håret stråler, lik en krone på et hode. Vi ser også at Sitje bevisst har tatt i bruk komplementærfarger, satt de opp mot hverandre, og på denne måten styrket deres

fargeintensitet. "Det er særlig malere som ønsker spesielle fargeuttrykk, som eksperimenterer med kontrasterende fargevirkninger av denne typen. Det gjelder f.eks. Henri Matisse (1869-1954), de franske fauvistene, de tyske ekspresjonistene og de norske Matisse-elevene"<sup>80</sup>.

Joronn Sitje har, uten tvil, lært seg å bruke disse fargene allerede i ung alder. Av andre norske kunstnere kan hun minne om Ludvig Karsten (1876-1926). Fargene ble, hos begge to, påført lerretet i heftige, koloristiske utladninger. Karsten var også den som mest konsekvent videreførte Edvard Munchs (1863-1944) koloristiske ekspressive maleri. I 1910 befant Karsten seg blant de mange nordmenn som studerte hos Henri Matisse i Paris. Han søkte, som en rekke andre kunstnere etter et ekspresjonistisk uttrykk, og det fant de i den franske, fauvistiske tradisjon. Der de andre norske Matisse-elevene fant sin tilhørighet i det klassiske avbalanserte og intellektuelle hos Matisse, valgte Karsten å uttrykke seg mye mer fritt, og ønsket å stå alene med en selvstendig kunstnerisk uttrykksform, en personlig stil. Joronn Sitje kunne heller ikke på 1930-tallet plasseres innen en retning eller bås. Hennes uttrykk var personlig og subjektiv. Et annet fellestrekk var at flere av bildene deres hadde dette "uferdige" preg som Karsten gjorde som sitt varemerke, mens Sitjes "uferdige" bilder ble av en rekke kritikere i 1946 stemplet som "slurv".

Å portrettere en masai, må ha vært en utrolig takknemlig jobb for en kunstnersjel som Joronn Sitje. Det er også portettmaleriet hun nå vil vie mest oppmerksomhet - portretter av afrikanere.

Som tidligere nevnt, var det først og fremst motivvalget som var eksotisk og spennende for det norske publikum. Det var ikke hvem som helst som kunne reise helt til Afrika den gang, og til og med bosette seg der. Da Joronn Sitje stilte ut i Kunstnerforbundet i 1931, og presenterte bilder fra et såpass ukjent land som Kenya var for de fleste nordmenn, måtte det vekke oppmerksomhet. Det hyggelige var at responsen var så positiv som den var. Kritikerne roste bildene og publikum kjøpte dem.

Et annet portrett fra 1930, som også ble kjøpt inn av Nasjonalgalleriet i 1931, har tittelen *Meru-pike* (ill. 18) - en jente fra nasjonalparken Meru (ill. 19), som er situert rett nord for Mount Kenya. Naturen her er vakker, med sine små skoger, innsjøer, grotter, og ikke minst utsikten mot Mount Kenya.

Piken er fremstilt i halvprofil, med et skarpt blikk som møter ditt med en kraft og intensitet. Hun har flere smykker på seg og en meget spesiell ørepynt - tre utstikkende

---

<sup>80</sup> Erik Mørstad, *Malerileksikon*, Oslo, 1996.



metallgjenstander i øvre del av øret. Igjen finner vi det karakteristiske røde håret, men denne piken har det kort. Den røde hårfargen kan tyde på at hun kommer fra en stamme i nærheten av Masaienes stammeområder, noe som stemmer. Meru ligger til høyre for det Masaibefolkede området. Vi ser at hun bærer på noe, for hun har en bærereim over pannen, og det ser tungt ut. Dette kan vi lese ut fra ansiktstrekkene og kroppsspråket. Hun slapper ikke av i musklene, tvert imot, hun spenner dem. Vi ser også at bærereimen graver et lite søkk ned i pannen. Joronn Sitje har trolig benyttet seg av mange skisser som grunnlag for dette maleriet, for det ser virkelig ut som piken bærer på tung last, og derfor tror jeg neppe hun var villig til å stå modell slik lenge. Det er også godt mulig at hun brukte fotografi som forlegg. Som tidligere nevnt, boken til Fridtjof Lous Mohr, *På afrikanske vidder*, fra 1932, har Joronn Sitje rikelig illustrert, men den inneholder også mange fotografier, særlig fra deres safarier. Sannsynligheten er derfor stor for at hun benyttet seg av fotografiet som hjelpemiddel.

Landskapet bak henne er trolig et fjell-landskap. De golde fjellformasjonene strekker seg opp mot den mørkeblå himmelen, og fyller nesten hele bakgrunnen. Det kan hende det er foten av Mount Kenya vi ser.

Fargene i maleriet blir også her påført i et hastig tempo. Vi ser ingen klare konturer, alle detaljer er visket ut av de korte penselstrøkene - unntatt de svarte øynene som ser stikkende på en. Fargeskalaen er noe mørkere enn foregående bilde. Penselføringen og den dominerende blåfargen kan også her minne om Ludvig Karstens. Blåfargen og strøkene er som hentet fra et av hans interiørbilder.

Det man helt klart aller først la merke til, var hennes spesielle palett. Tidligere malte hun ofte med bleke pastellaktige farger, som nå hadde blitt avløst av en kraftig koloritt. Hun hadde aldri før brukt så sterke farger. Det hadde for øvrig heller ikke passet med eksempelvis pastell til denne nye motivkretsen. Bildene hennes strålte av selvsikker fargebruk. Selv for samtidens norske kunstnere, hvor koloritten var av stor betydning, var det en sjeldenhet at fargens samklang ble så rikt og sikkert orkestret. Trygve Nergaard sier i *Norges malerkunst* at: "Hennes ekspressive kolorisme i de mange monumentale Afrikabilder og karakterportretter av afrikanere, får i disse årene en dyp eksotisk glød, som kan sies å motsvare de hjemlige bestrebelser mot en nasjonal fargeholding".<sup>81</sup> Med en nasjonal fargeholdning menes, den "norske linje"<sup>82</sup>, hvor primærfargene blått, rødt og gult dominerte fargeskalaen.

---

<sup>81</sup> Nergaard, 1993, s. 86.

<sup>82</sup> *Ibid*, s. 85.

Til tross for all mulig ulikhet når det gjaldt motivvalg og naturtrohet, kunne hun, som nevnt, i all sin fargeprakt minne en anelse om Ludvig Karsten. De hadde begge en grunnsolid fornemmelse av hvilke farger som hørte hjemme i bildene. Fargekunnskapene og den følsomme pensel peker helt tilbake til Henri Matisse. Sitje fikk sin innføring i Matisses lære gjennom Henrik Sørensen og Karsten fikk korrektur av Matisse våren 1910. Det var nettopp kombinasjonen av det ekspressive og fargedyrkende ved Matisse som både Karsten og Sitje bet merke i.

### *Jappe Nilssen anmelder utstillingen i Dagbladet*

Nesten ti år etter debututstillingen i 1923, anmeldte kunstkritikeren Jappe Nilssen på ny en utstilling med hennes malerier, og igjen var han utelukkende positiv. Det er derfor fristende å sitere noen utdrag av anmeldelsen. Den må, etter min mening, ha hatt sin innvirkning på den interesse for Joronn Sitje som kom i kjølvannet etter utstillingsåpningen:

[...] Hun var noe rent for sig selv, Joronn Sitje, utenfor alle skoler og retninger, i alt hun gjorde, i smått som i stort bare sig selv. Hun diltet ikke, som så mange andre med i saueflokken, hun gikk sine egne, underlige stier langt bort fra alfarvei. - Hun er en av de eiendommeligste og mest særpregede blandt alle våre yngre malere, en drømmer, en visjonær, et innadvendt sinn. Drøm og virkelighet vevet sine tråder inn i hverandre i hennes kunst - ofte visste hun vel knapt selv, hvor virkeligheten glapp og drømmen tok til å tone i henne. Hennes fantasi var uuttømmelig og selsomt billedskapende. Alt hun levde, alt hun følte og så, omskaptet momentant til bilder i hennes sinn. [...] Det var en sjelfull kunst, som var bygget op innenfra, bygget op av indre oplevelser, av våkne drømmer, av inspirasjon."<sup>83</sup>

Han fortsetter med å påpeke hvor riktig det var av henne å bosette seg i dette eksotiske land, at for Joronn Sitje passet denne motivkrets hennes natur helt fortreffelig.

Ingen andre kledde bedre denne overføring av disse synsinntrykk til lerret. Han sier at hun rent tilfeldigvis hadde havnet i dette paradiset, og utdyper videre, at ingen andre kunne få slik glede av disse fremmede stedene, denne eksotiske natur, av disse "ville, primitive folkeslag" slik som hun. For hennes sinn var lik en svamp som suger til seg alle de fantastiske inntrykkene. Videre sier han at hun nå endelig har valgt en mer jordnær og virkelighetsbundet bane, noe som passet hennes malemåte godt:

---

<sup>83</sup> Jappe Nilssen, *Dagbladet*, 10. januar 1931.

Det er tydelig å spore, at alle disse nye inntrykk, som er strømmet inn på henne og også at hun så smått har begynt å søke ned til jorden fra den himmel, hvor hun ferdedes så hjemmевant. Der er en ganske annen jordisk klang over hennes kunst nu; hun har jorden under sine føtter, da tåkede drømmer er splittet ad, virkeligheten er nær og håndgripelig. Men hele sin lyriske naturoppfatning har hun i behold, hennes bilder er som skjønne, små dikt om et land hvor der er en evig sommer.

Selv om han trakk særlig frem hennes selvsikre og fantastiske fargebruk, brukte han superlativer som perler på en snor. Han mente det ikke var et eneste likegyldig bilde på utstillingen. Alle var preget av en innlevelse i motivet, og enkelte skilte seg ut som virkelig vakre: "Skjønne i sin lyse, sommerlige stemning og i sin rike og fyldige koloritt. Ikke få av disse hennes tropebilleder er simpelthen små koloristiske lekkerbiskener; jeg vet aldri at hun er nådd høiere i sin farve enn her, og neppe har hun tidligere malt med så lykkelig hånd som nu."

Han avslutter med å konkludere at hennes nye, jordnære stil er "et heldig valg", og at utstillingen bærer bud om et stort talent. Hun var en malerinne det ble snakket om og stilt forventninger til, og alle var enige om at utstillingen viste et markant brudd i hennes utvikling. Alt i alt måtte Sitje si seg meget godt fornøyd med den mottagelsen hun fikk.

Samme dag kunne man lese i *Morgenbladet*: "Godt fruens bilder er altså kommet henne i forkjøpet. De vil sikkert bli omfattet med all den interesse som Joronn Sitjes tidligere utstillinger her hjemme skapte omkring hennes navn, og Nasjonalgalleriet kommer nok til å sikre sig ett eller helst to av dem".<sup>84</sup>

Både *Dagbladet* og *Morgenbladet* ville følge Joronn Sitje videre, med blant annet intervjuer og anmeldelser, og som førte til et klimaks i 1935, da bildene hennes nesten på et blunk ble revet bort ved utstillingsåpningen på Kunstnernes Hus 5. desember 1935.

Med dette nye og eksotiske i sin kunst markerte hun seg som en original kunstner, og bildene ble raskt solgt på de mange separatutstillingene hun hadde i 1930-årene.

## Ny separatutstilling i Kunstnerforbundet, 1933

Joronn Sitje holdt enda en suksessutstilling i Kunstnerforbundet i 1933, med åpning 18. mars. Med utstillingen i 1931 friskt i minne kunne man nå vente seg nye spennende bilder av

---

<sup>84</sup>*Morgenbladet*, 10. januar 1931, Sign. Lasse .

afrikanere, dyr og landskap. Sitje var til stede under åpningen, ektefellen kom imidlertid noe senere for å dra på lanseringsferd med sin første bok, *På afrikanske vidder*, fra 1932.

Denne gangen hadde hun med seg hele 70 malerier fra Kenya. De hverdagslige motivene hadde hun hentet fra sitt eget hjem. Det var for henne bilder som var preget av den stillhet og ro som fylte henne der nede. Man fikk se malerier av afrikanske barn, festkledde jenter, giraffer som spankulerte rett utenfor stuevinduet med hodene høyt oppe blant palmebladene, for ikke å glemme krokodillen som hver dag lå på stranden nedenfor huset og solte seg. Portretter av afrikanerne var det særlig mange av, enten det var studiehoder, akter eller skildringer av barn.

I et intervju med *Morgenbladet* ble hun beskrevet mens hun gikk omkring i lokalene, som "en verdensdame i sin lille franske modellkjole, og Henrik Sørensen er forarget over at der ikke er noget mere afrikansk løveskinn - eller sivskjørtaktig ved den hjemvendte kunstnerinne. Men Jens Thiis går langs veggene og klukker over de pussige niggerfjesene og den glubske krokodillen på elvebredden"<sup>85</sup>. Jens Thiis var Nasjonalgalleriets første direktør (1908), og det var for øvrig han som introduserte begrepet "den norske linje": "Jeg tror ikke det ville være til skade for Rolfsens kunst, om han la sin koloritt nærmere op mot det som jeg vil kalle "den norske linje"."<sup>86</sup> Primærfargene blått, rødt og gult ble sett på som de farger som passet best til denne "den norske linje". Jens Thiis og Henrik Sørensen var for øvrig gode venner, og Thiis besøkte Sørensen en rekke ganger i Holmsbu, der Sørensen ferierte om sommeren, på 1920- og 1930-tallet.

Hun solgte igjen svært godt, mange mente til og med at ingen maler hadde solgt så mange malerier på så kort tid noen gang tidligere i Norge. Ti av bildene ble solgt allerede før åpningen.<sup>87</sup> Nasjonalgalleriet var raske og sikret seg to malerier. Det ene var *Nandipiker* og det andre et fjell-landskap med tittel *Før soloppgang*<sup>88</sup>.

Hun fortalte i et intervju med *Dagbladet*<sup>89</sup> at hun elsket Afrika og kunne ikke for noe i verden tenke seg å flytte tilbake til moderlandet, selv om det skulle bli enda dårligere tider enn det var nå. "Og nu blir det mange år til jeg kommer igjen - sa fruene ved den leilighet."<sup>90</sup> Det tok imidlertid bare to år før Joronn Sitje var tilbake igjen, for å stille ut på Kunstnernes Hus, med den største utstillingen hun noen gang hadde hatt.

---

<sup>85</sup> *Morgenbladet*, 18. mars 1933.

<sup>86</sup> Jens Thiis, *Nordisk kunst idag*, Kristiania 1923, s.111.

<sup>87</sup> *Tidens Tegn*, "10 Afrikabilleder solgt før åpningen", 20. mars 1933.

<sup>88</sup> Jeg vet ikke hvor dette maleriet befinner seg nå. Det er ikke i Nasjonalmuseets faste samling i dag.

<sup>89</sup> *Dagbladet*, 17. mars 1933, sign. MAIS.

<sup>90</sup> *Aftenposten*, 4. desember 1935.

Som nevnt var det allerede før 1933 en utstilling av tysk ekspresjonistisk kunst i Oslo, og den fikk avgjørende betydning for flere av de yngre kunstnerne. Utstillingen ble vist i 1932, på det nyåpnede Kunstnernes Hus, og tittelen var "Nyere tysk kunst". Trygve Nergaard sier i *Norges malerkunst*: "Ekspresjonistene dominerte, og alle retningens ledende kunstnere var representert med fra fem til sju arbeider hver, de fleste fra de senere årene. Utstillingen fikk avgjørende betydning for en del av de yngre, norske kunstnere."<sup>91</sup> Det er ikke utenkelig at Joronn Sitje fikk vite mye om den før hun reiste sørover igjen. Som tidligere nevnt var hun ikke upåvirket av den tyske ekspresjonismen, og i flere av de senere maleriene hennes finner vi spor etter både Kirchner og Nolde.

### *Analyse av Nandi-piker*

*Nandi-piker* (ill. 20) som er et maleri fra 1932, ble kjøpt inn av Nasjonalgalleriet på utstillingen i Kunstnerforbundet, 1933. Det er et dobbeltportrett av to festkleddetjenestepiker<sup>92</sup> fra Nandi, som er en stamme i nærheten av Lake Victoria, helt vest i landet. Som masaiene, drev nandiene også med kveg.

Som tidligere nevnt, benyttet Joronn Sitje seg også av fotografier som forlegg til flere av maleriene sine, og her ser vi tydelig at hun nærmest har kopiert et fotografi av noen festkleddet nandi-piker (ill. 21). Mange kunstnere forbereder seg lenge når de skal male portretter og lager ofte utkast i blyant og små skisser i olje for å bli bedre kjent med sitt motiv. Når Sitje malte portretter av afrikanerne, var dette sannsynligvis ikke hennes arbeidsform. Svært mange afrikanere liker ikke å stå modell lenge, eller å stå modell i det hele tatt, derfor var det mye enklere å benytte foto som forlegg. Dette kan også være en av årsakene til at hun produserte så mye i disse årene. I et intervju med *Morgenbladet*<sup>93</sup> blir hun stilt spørsmål om hvorvidt de afrikanske barna er tålmodige modeller, hvorpå hun svarer at "- Å, jeg plager dem ikke med å la dem stå modell. Jeg kjenner barna på farmen ut og inn så det er ikke vanskelig å male dem efter hukommelsen. Så går jeg bare bort til dem når det trengs". Mye kan tyde på at hun brukte fotografi som hjelpemiddel, men at det ikke var noe kunstnere på den tiden ønsket

---

<sup>91</sup> Nergaard, 1993, s. 171.

<sup>92</sup> Under fotografiet som Sitje brukte som forlegg til maleriet, står det "Hushjelpere fest- og danseklædd". *Tidens Tegn*, aug. sept. okt. 1937.

<sup>93</sup> *Morgenbladet*, 18. mars 1933.

å innrømme. Man kan for øvrig ikke se bort ifra at hun benyttet seg av erindringsbilder i tillegg.

Vi ser i maleriet at begge jentene har flotte smykker på seg, og de er ikledd en kort *kanga*, et dekorativt tøystykke, som de fester i livet. Piken til venstre har to store tresylindere som øredobber. Tradisjonen tro, forstørret de øreflippene sine ved å gjennombore dem med tunge tresylindere. Slik ble øreflippene til store hull. Ettersom piken til venstre står i profil, er det vanskelig å se om hun også har disse "øredobbene". På fotografiet, derimot, ser man tydeligere at hun ikke har disse tresylindene.

Den spesielle hodepynten forteller oss at jentene har blitt omskjært. Men først må de gå gjennom et innvielsesrituale, som kan vare i flere måneder, hvor pikene går fra ung til voksen alder. Det hele avsluttes deretter med at de blir omskjært. I de fleste stammer i Kenya var det vanlig med slike innvielsesritualer, der både jenter og gutter ble omskjært, og deres særegne klesdrakt og hodepynt fortalte oss om de hadde vært igjennom denne innvielsen til voksen alder, eller ikke. Etter selve omskjæringen var det så tillatt å gifte seg. Men før jentene kunne gifte seg, var de kledd i trange, korte skjørt, som bare kunne bli fjernet av en ektemann. Pikene i maleriet til Sitje er ikledd slike skjørt. Vi kan nå følgelig konkludere med at de er omskjært, men ennå ikke gift.

Piken til høyre møter oss med blikket, igjen et svært direkte blikk, mens den andre som står i profil, ser i en helt annen retning. Denne oppstillingen i profil og en face synes å styrke inntrykket av to flotte, utsmykkede jenter. Pikene blir med andre ord fremstilt i flere aspekter. Å fotograferer to slike jenter, en i profil, den andre en face, kunne tyde på en antropologisk interesse hos Sitje.

Det ser ut som om de står ved et skogholt, for det er et stort, grønt tre til venstre i bildet. Mens til høyre for jentene ser vi en savanne strekke seg langt innover i billedrommet.

Joronn Sitje har valgt en tynnere pensel denne gangen, enn det hun vanligvis bruker. Det er først og fremst jentene hun har skildret mest detaljert, sett i forhold til landskapet bak, og det er også de som er mest interessante, med sine fantastiske smykker og påkledning.

I dette bildet benytter hun seg hovedsakelig av jordfarger. Fargene er mer naturtro her, enn den karakteristiske fargesterke pallett som så ofte særpreget hennes maleri. Penselføringen og fargevalget har blitt roligere og er ikke så følsomt påført som i tidligere malerier.

I fotografiet ser vi en tredje pike, fremstilt i profil, til høyre for de andre to jentene. Hun er altså ikke med i maleriet. Hun har heller ikke den tradisjonelle pannepryden, som de to

andre har. De to pikene i maleriet er derfor mer interessante antropologisk sett. Der den tredje piken egentlig skulle ha stått, har Sitje valgt fylle hele høyre billedrom med en savanne som strekker seg langt inn. Fjellene i horisonten ligger høyt i høyre billeddel, noe som er karakteristisk for en rekke av hennes horisontfremstillinger.

### *Pola Gauguin anmelder utstillingen i Dagbladet*

Pola Gauguin omtalte Sitjes debututstilling i 1923 som oppsiktsvekkende. Hun hadde utvilsomt den gangen talent og en "eiendommelig personlighet"<sup>94</sup>. Selv om hennes "nervøse" kunst bar preg av de impulser hun fikk av andre kunstnere, merket man seg det usedvanlige talent hun hadde som kolorist. Nå, mente han, klarte hun ikke helt å overbevise, selv om utstillingen i sin helhet vekket stor interesse. Kritikken er ikke nådig. Gauguin fortsetter:

Den før så sikre og raffinerte farvekunstnerinne har mistet herredømmet over sin koloritt, slik at farven nu, som oftest, virker rotet, og selv om hennes materiale og penselføringen før ikke utmerket sig som et klart og sikkert formsprog, så kunne det være meget uttrykksfullt ved den ofte nervøse intensitet som det tilkjennegav. Dette savner vi nu i flertallet av hennes billeder. Uklarheten er der stadig og følsomheten som gav hennes kunst dens særpreg er meget ofte borte. Man skulde tro at alt det rare ved den afrikanske natur måtte særprege kunstnerinnens billeder, men dette er ikke tilfellet, hverken naturen eller menneskene virker i sin almindelighet særlig overraskende på oss.<sup>95</sup>

Han avslutter med å si at innimellom glimter hun til og viser oss hvilken god malerinne hun likevel er.

### *Kristian Haug anmelder utstillingen i Aftenposten*

Haug refererer også til debututstillingen som vakte slik oppsikt og begeistring. Han er noe mildere i sin omtale av Sitje, og fortsetter med å si at hun må ha hatt godt av sitt Afrika-opphold. Hun er imidlertid ingen virkelighetsmåler, for her får man lite informasjon om topografi og vegetasjon. Han sier videre:

---

<sup>94</sup> Pola Gauguin, *Dagbladet*, "Joronn Sitje", 20.mars 1933.

<sup>95</sup> *Ibid*

Hennes observants er i det hele tatt liten og sans for karakteristikk røber hun ikke. Hennes bilder mangler atmosfære og utstrekning, realistisk sett. Men hun er kommet ned på jorden og de taler skjønt om hennes glede ved det. Farven i dem er ofte klangløs, ullen, uten stofflighet og dybde. Men jevnet ut å la falmet gobelin som i billedet ved siden av de tre negerbarn på fondveggen kan hun opnå virkninger av fin harmonisk skjønnhet.<sup>96</sup>

Det er i hennes koloritt at hennes talent åpenbarer seg. Noen bilder, mente han, formidlet en "sterkere følelsesbetonet og av mere inngående behandling". Hun ville oppnå bedre resultater dersom hun hadde brukt mer tid og "viderekommen teknikk". De gir løfter om noe, men utstillingen i sin helhet vitner om en samling skisser, fortsetter han, selv om enkelte bilder skiller seg ut og er vakre.

*Nandipiker* ble, som nevnt, kjøpt inn av Nasjonalgalleriet, noe som tyder på at dette var et bilde som skilte seg ut, og var et av de bedre på utstillingen. Samtidig var maleriet en nærmest ren kopi av fotografiet. Dette kunne være et signal om at hun drev med masseproduksjon. Som det fremkommer, i forbindelse med de senere utstillingene, produserte hun svært mye. Kritikken vil også i større og større grad ta for seg denne siden ved hennes maleri. En annen grunn til at hun brukte fotografi som forlegg, kunne være at det var av antropologisk interesse for henne. Det var muligens viktig å formidle til det store publikum de fargerike draktene deres, smykkene og hårpryden.

## Separatutstilling på Kunsternes Hus, 1935

Joronn Sitje skulle nå fylle alle salene på Kunsternes Hus, og for henne var dette stort. Kunsternes Hus ble innviet i 1930, og det lå mye prestisje i det å stille ut her. Det var helt nødvendig for henne med denne store utstillingen, for som hun sa: "å avslutte en periode". Men hva slags periode det var snakk om, fikk man ikke vite.<sup>97</sup>

Ustillingen åpnet i Kunsternes Hus, 5. desember 1935. Det var ingen tvil om at Afrika hadde gitt henne både inspirasjon og motiv i overflod. Hennes velkjente studier av afrikanere i profil, en face og hel- eller halvprofil, i sterke farger og kraftige strøk, var å se nesten overalt. Det var bilder av afrikanske landskap, rosa flamingosjøer, giraffer, kameler,

---

<sup>96</sup> Kristian Haug, *Aftenposten*, 22. mars 1933.

<sup>97</sup> *Dagbladet*, "Hjem fra paradiset i Kenya", 30. november, 1935. Sign. M. G-gg.



løver, malerier fra sjø og fjell, ørkenlandskap, til og med en døende abbysinter, kort sagt afrikanske motiv i alle dets varianter. Hun hadde også fått med noen få bilder fra Norge. "Men det er så vanskelig med en gang å gi sig til å male her hjemme", fortalte hun, "lyset og farvene er så avgjort forskjellige fra dem der nede, man må likefrem innstille sig påny. Og det er ikke gjort i en fart!"<sup>98</sup>

Det var den største utstillingen Sitje noen gang hadde presentert. Den telte hele 175 malerier. Hun hadde uten tvil vært svært produktiv de siste to årene. Bortsett fra noen få bilder fra hennes tidligere produksjon, viste hun nå malerier fra 1934 og 1935.

Å ha malt 175 malerier, nesten alle fra de siste to årene, betydde at hun virkelig hadde masseprodusert, noe som kan tyde på at det var vanskelige tider for farmerne der nede, og at for å kunne klare seg økonomisk måtte hun produsere mye. Så og si ingen tvil om at de trengte penger. Hun malte for å overleve.

### *Analyse av et utvalg malerier*

*Wakikuyu-barn* (ill. 22) fra 1934, ble kjøpt inn av Nasjonalgalleriet på utstillingen i Kunstnernes Hus, 1935, for 1000 koner. Her ser vi 10 kikuyugutter i ulike størrelser. De kommer fra kikuyustammen som er den største av hele 42 stammer i landet.

To av guttene står helt til høyre i bildet, og de er skildret mer detaljert enn de andre. Den minste gutten i gruppen står helt for seg selv, litt til høyre for midtaksen, som om Sitje også her har benyttet seg av det gylne snitt, og bevisst plassert hovedpersonen der. De tre guttene til høyre for midtaksen utgjør en motvekt til de syv andre guttene som står tett i en klynge til venstre i bildet. Bak dem ser vi landsbyens leirhytter med stråtak. Disse hyttene og kornmagasinene var ofte plassert på høye påler for å beskytte mot rovdyr eller andre inntrengere.

Lik masaiene, er kikuyuene også ikledd et karakteristisk langt, rødbrunt tøyestykke som heter *kanzu*, og som festes på den ene skulderen. Denne tradisjonelle klesdrakten var forbeholdt gutter og menn. Vi ser at noen av guttene i maleriet har på seg et slikt tøyestykke. Denne rødbrune jordfargen går igjen i flere av Sitjes malerier fra disse årene, som hårfarge, tøyestykke, eller rett og slett som jordfargen oker.

---

<sup>98</sup>*Aftenposten*, 4. desember 1935.

Det virker som om noe har skjedd, og at den eventuelt skyldige her er den stakkars lille gutten. Tre av guttene i klyngen ser rett på ham, som om han har gjort noe galt. De andre guttene ser enten på hverandre eller på betrakteren. Vi fornemmer et alvor, ingen lek eller latter. De antydende perspektiviske linjene peker også i retning av den lille gutten. Den øverste linjen treffer toppen av hodet hans, mens den nederste berører føttene, og disse linjene møtes i guttehodet helt til høyre i maleriet. De perspektiviske linjene fører vårt blikk innover i billedrommet, passerer den ensomme gutten og ender i blikket til gutten i høyre hjørne, som også møter vårt blikk. På denne måten blir vi med på en vandring inn i billedrommet fra venstre til høyre side.

Maleriet *Ungdom* (ill. 23) fra 1934 er et dobbeltportrett av en mørkhudet mann til venstre i bildet og en svært blek kvinne til høyre. Mannens hudtone kunne være en afrikaners. Han blir fremstilt med maskuline trekk, i profil, kvinnens yndighet en-face. Begge ser ned, med et fjernt, drømmende blikk, i hver sin retning. Vi ser et lite omslag i fargeholdningen her, fra mye sterkere farger før, beveger hun seg nå mot en mørkere og tyngre palett. Fargene er imidlertid satt mot hverandre, også de kontrasterende, i fint avstemte strøk. Noen steder ser vi utviskede konturer og fargeflater, øynene derimot er tydelig definerte. Men, her har hun helt klart lyktes. Den lidenskapen som bildet så fint uttrykker, finner vi igjen både i koloritten og formspråket.

Hvis mannen er en afrikaner, er i så fall motivvalget ganske så reaksjonært, med tanke på at i svært mange land var det på den tiden helt utenkelig å "forene" en svart mann med en hvit kvinne. I anmeldelsen av utstillingen i *Dagbladet*<sup>99</sup> nevner Pola Gauguin kun et bilde i anmeldelsen sin som utmerket seg, og den får rosende omtale. Maleriet er *Ungdom* :

På en vegg i Kunstnernes Hus henger det således tre bilder sammen med *Ungdom* i midten, som helt gir de store og merkelige verdier som hun som kunstner sitter inne med. Både i farven, i den sterkt patetiske stemningen, i den rent lidenskapelige betraktning, har kunstnerinnen her fått inn den rikdom av talent, det alvoret for å skape enkle og sterke uttrykk, som vi dessverre ikke alltid finner i hennes andre arbeider, hvor konsentrasjonen om billedets utforming alt for meget savnes.

På et brevpapir fra sin far, Ole Sitje, hvor det står øverst på papiret: "O. Sitje Sakførerforretning, Hokksund, 1936, skriver Sitje til bildets eier at hun gjerne kunne tenke et utlån av bildet til en utstilling i Bergen, og senere til en utstilling i Gøteborg. Hun sier at "De

---

<sup>99</sup> Pola Gauguin, *Dagbladet*, 6. desember 1935.

skjønner sikkert at det gjælder utlån av deres billede: Ungdom. Personlig hater jeg å dra billedene ned fra veggene hos folk, - men kan heller ikke tenke mig utstillingen uten Deres billede, - jeg regner det så ubetinget for ett, eller kanskje det beste av mine bilder."<sup>100</sup>

Som tidligere nevnt hadde de tre tjenere på farmen. Den ene var kokken (ill. 24), som hadde fire koner og alltid gikk kledd i lange gule, skjortelignende plagg. Maleriet vi ser her av kokken er fra 1934<sup>101</sup>. På baksiden av bildet står det skrevet: "The boy in the pantry". Kokken befinner seg altså på spisskammeret. Han er kledd i en gul kaftan, med en liten, hvit kalott på hodet - karakteristisk klesstil for en muslimsk somalier. Joronn Sitje har her valgt en mer naturtro fremstilling av motivet. Komposisjonen er relativt streng. Helt til venstre i bildet ser man en vegg med en liten avluke til spisskammeret. Betrakterens blikk føres innover i billedrommet fra venstre til høyre ved hjelp av veggflater, men også ved hjelp av de perspektiviske linjene i gulvplankene. Blikket ender til slutt hos kokken. I boken *Farmen ved elven*, beskriver Fridtjof Lous Mohr veggene slik: "Veggene i stuen klæs med gule papyrusmatter helt rundt [...] Småpusleri som mørke lister rundt vinduer og døråpninger følger med."<sup>102</sup> Gulvene var mørke: "Gulvet i storstuen er feilfri, mørk seder som gammel, rød mahogni." <sup>103</sup>

Kokken møter betrakterens blikk med en viss ydmykhet og forsiktighet, slik det var forventet av en tjener den gang. Joronn Sitje har valgt en fint avstemt koloritt, som passer ypperlig til motivet. Den litt blyge holdningen til kokken blir formidlet ved at han står i et spisskammer til høyre i billedrommet, nesten skjult av de dominerende kompositoriske elementer som veggflatene og gulvplankene utgjør.

Et av maleriene som kunstsamleren Johannes Sejersted Bødtker kjøpte på utstillingen i 1935 har tittel *Sudaneserinne. Victoria Nyanza*<sup>104</sup> (ill. 25). Bildet ble donert til den finske stat i 1937.<sup>105</sup> Victoriasjøen er verdens nest største ferskvannsinnsjø, og er situert i Sentral-Afrika, ved ekvator, og grenser til blant annet Kenya. Vi ser her en pike fra Sudan, med et barn foran seg, nede til høyre i bildet. Den venstre armen hennes og rekkverket på båten utgjør en

---

<sup>100</sup> Brev fra Joronn Sitje til advokat Harald B. Knudtzon, 24/1-1936.

<sup>101</sup> Datert nede i venstre hjørne. Men i katalogen til utstillingen i Kunstnernes Hus, Oslo 1935, er den datert 1935.

<sup>102</sup> Fridtjof Lous Mohr, *Farmen ved elven*, Oslo, 1933, s. 23.

<sup>103</sup> *Ibid*, s. 110

<sup>104</sup> Den fikk tittelen *A Negro Girl*, men i katalogen fra 1935 finnes det ikke et maleri med den samme tittelen og målene 118 x 62. Derimot passer tittelen *Sudaneserinne* til disse målene.

<sup>105</sup> Maleriet befinner seg i dag i den faste samlingen til Ateneum i Helsinki, Finland.

diagonal som deler bildet i to, hvorav øvre del er fylt med et blått, innbydende vann. Kontrasten mellom den stabile tyngden i figurenes form og lysets brutte skiftninger i vannet, er brakt harmonisk sammen til en stemning av ro. Piken er barbert på hodet og hun har en korslignende øredobb i venstre øre som er relativt fremtredende sett i forhold til resten av kroppspyden. Mønsteret på stoffstykket hun bærer er også svært dekorativt. Horisontlinjen ligger så høyt oppe i øvre billedel at den nesten ikke synes. Igjen blir motivet sett ovenfra og ned. Piken og barnet ser begge utover vannet med et litt drømmende, fjernt blikk, som er å oppspore i flere av Sitjes portretter av afrikanere. Både denne perspektiviske iscenesettelsen av en idyllisk stemning og de eksotiske, varme fargene vil vi finne igjen i *Negerbåten* fra 1938.

### *Pola Gauguin anmelder utstillingen i Dagbladet*

Joronn Sitjes to første separatutstillinger etter å ha flyttet til Kenya hadde vært publikumssuksesser, nesten uten sammenligning. Det var nå stor interesse knyttet til hennes navn før utstillingen på Kunstnernes Hus. Denne gangen var heller ikke anmelderne bare overstrømmende positive. Man kunne nå for alvor merke en gryende kritisk tone til hennes kunst.

Pola Gauguin sier i sin anmeldelse av utstillingen i 1935 at Joronn Sitje er en meget begavet og interessant malerinne, og at innimellom maler hun så bra at man kunne "bruke de sterkeste uttrykk", imidlertid er ikke all hennes kunst like bra. Han fortsetter med å utdype at hun er begavet og uten tvil har talent, men at hennes svært så følsomme sinn av og til tar overhånd, noe som går ut over hennes formspråk. Han fortsetter med å si at hun kan bli meget stor bare hun kunne klare å finne en harmonisk løsning mellom det formløse og til tider sterkt ekspressive, to dominerende faktorer i hennes kunst:

Joronn Sitje har som kunstner noe av den store lidenskapelige utlevering, hvor natur og talent møtes, hvor inntrykket skaper uttrykk og blir eksponent for det hun som personlighet, som kvinne, oplever. Med sin skjønne mottagelighet for alle ytre inntrykk, står hun på det trin i sin utvikling, hvor hun kan bli en meget stor og høist interessant kunstnerinne om hun kunde lære sig til å forstå at umiddelbarhet i kunst også krever en harmonisk utløsning og opdage at hun har evnene til å finne slik utløsning.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Pola Gauguin, *Dagbladet*, 6. desember 1935.

Den lette, flytende malemåten, viste snarere til det inspirerte øyeblikk, enn et alvorlig billedbyggende arbeid.

Henrik Sørensen reagerte på den negative kritikken til Pola Gauguin som kom i kjølvannet av utstillingen. Han hadde imidlertid for vane å beskytte sine egne, og Joronn Sitje tilhørte fremdeles denne "Klikken" til Sørensen.

Forventningene til Joronn Sitje hadde vært store helt siden hun debuterte i 1923, og hele tiden ble det snakket om at hun "bar bud om noe større" og at hun utvilsomt hadde talent. Hun tilhørte kretsen rundt den innflytelsesrike Henrik Sørensen som med sin steile og kampglade holdning gikk i bresjen for flere av de unge norske kunstnerne. Som hennes mentor følte han kanskje at han måtte forsvare henne mot negativ kritikk, noe han også gjør her. Det er for øvrig mulig at han var med på å gjøre henne større enn det hun egentlig var og at uten Henrik Sørensen hadde det kanskje ikke gått like bra for henne. Dette var det Henrik Sørensen skrev til forsvar for Joronn Sitje:

Som en paradisfugl fra den kraterøde flamingosjø i skyggen av Kilimandsjaro seiler hun inn over solløse novemberby. Til stor glede og forstyrrelse i kunstens leir. Ti nogen synes hun er for løs, nogen for fast. Og hun får nu som før kloke råd og vink om kunstens vanskeligheter og farer.

Men det unge norske maleri er i en rik uro nu. Per Krohg, Ekelands høispente og spillevende nærvær i dagens strid - Rolfsens fjerne deilige bilde i Krematoriet - alt er av de store tilskudd i vår levende kunst.

Og her kommer hun utenom alle land og fra alle regler og slår sig ned i laget og strør sine gaver ut i Oslo vær og tåke.

Vi er så redd for ekstasen for den hellige overfloden vi Norrønafolk. Vi tør ikke fare.

Det er så at både her og hist i hennes bilde kan en finger bli et penselstrøk, og nesen komme for langt op i ansiktet som så ofte i livets eget fjes, - og enkelte av hennes bilder kan til mer virke upåklede. Men hva gjør det. Se Aske-Pietá (dette ville maleri som Galleriet skulde ha kjøpt). Se det grønne Røde hav, og det vemodige spill mellom to mennesker, som heter "Gjøgleren". Og alle de skjønne drømmerier over barnet, kvinnen og Madonna. Jeg kunde regne "Morgenbladet" fullt.

Si mig - finnes der et eneste likegyldig bilde der oppe blant de 2000 bilder? Hun har samme "Horreur du vide" som naturen og Delacroix og noget av hans dempede raseriglede over å flytte en firkantet flate med blodrødt, svovlgult, smaragd og juvelblått. Og oss firkantene fyller hun med en overflod fra et bevende hjerte og et trollstemt sinn.

Vi har bare å overgi oss.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Henrik Sørensen, *Morgenbladet*, 10. desember 1935.

Det bør imidlertid bemerkes her at det ikke var uvanlig at Henrik Sørensen gikk til forsvar for kvinnelige kunstnere. Trygve Nergaard beskriver ham som "de kvinnelige kunstneres ridder".<sup>108</sup>

### *Stor etterspørsel og ingen hjemlengsel*

Joronn Sitje fikk mye spalteplass i pressen dagene etter utstillingsåpning og konkurransen om bildene hennes hardnet til. Bare på en time solgte hun bilder for 5825,- kroner.

Følgende kunne man lese i *Morgenbladet* 6. desember 1935:

Så skulde man da oppleve det også at folk slåss om å få kjøpe på en maleriutstilling, og det idag, år 1935. For riktignok sloss man ikke så blodet rant, men det var ikke langt fra, og både Kunstnerhusets sekretær og sekretærens sekretær blev overrent av kjøpere som når de ikke blev ekspedert fort nok av den ene, løp over til den annen for muligens å komme andre i forkjøpet, og sikre sig sitt billede. Et under at ikke et og samme maleri blev solgt flere ganger. Maken har vi aldri sett.

Åpningen fant sted klokken 12 i god ro og orden, og de mange innbudte steg rolig og ærverdig opover trappene til annen etasje, på innbudtes vis. Men ikke før var de kommet inn i de store overlyssaler som var mettet med Joronn Sitjes eventyrstemning, før de blev grepet av en slags Afrika-feber må det vel være, og styrtet til sekretariatet. Da vi en time efter åpningen forlot lokalet, var der solgt minst tyve av de utstilte malerier, alle til full pris, hvilket i dette tilfelle vilde si at den unge kunstneren i løpet av seksti minutter, var blitt 5825 kroner rikere.

[...] Klokken 18 lukket utstillingen for igår, men kl. 16 sluttet dagens salg. En telefon til kontoret fortalte oss at der i det hele var solgt ennu to bilder, og mens vi fikk disse opplysninger i telefonen gikk der ennu to. Alt i alt blir det altså 24 bilder som fikk avsetning. Da utstillingen omfatter 175 og den skal holdes oppe til over jul, gjelder det å være om sig i tide dersom man skal ha håb om å sikre sig noget av denne kunstnerinne".<sup>109</sup>

Andre dag etter utstillingsåpningen var det også kø av besøkende til Kunstnernes Hus og budene strømmet inn utover dagen slik det hadde gjort ved selve åpningen. På to dager hadde hun solgt 34 bilder. Den gang var dette et veldig bra salg etter så kort tid. Av en eller annen grunn var det kvinneportrettene som gikk først, neste dag ble flere av mannportrettene solgt.

---

<sup>108</sup> Nergaard, 1993, s. 128

<sup>109</sup> *Morgenbladet*, 6. desember 1935.

I et intervju med *Dagbladet* forut for suksessutstillingen ble hun spurt om hun kom til å flytte hjem igjen snart. Hun sa at det var en umulig tanke. Hennes hjem var i Kenya nå, og hun trivdes helt utmerket, alt var så vakkert der nede. Og regntiden var en velsignelse, kanskje den beste tiden, for da vokste og grodde alt. En slyngplante utenfor huset kunne vokse åtte tommer bare på en natt. Det regnet heller ikke hver dag. Etter at hun kom til Afrika, hadde det vært sol hver eneste dag, fortalte hun. Så verken hun eller ektemannen hadde noen som helst planer om å flytte tilbake til Norge.

Joronn Sitje og ektemannen valgte imidlertid å bli i Norge en stund fremover nå. Neste utstilling skulle hun presentere på Konsthallen i Gøteborg, med vernissage 4. september 1936.<sup>110</sup> Utstillingen kom fra Oslo, der den hadde, som nevnt, vakt enorm interesse. Samtidig som Joronn var opptatt med sine utstillinger, reiste Fridtjof Lous Mohr rundt på en foredragsturné hvor han holdt foredrag om Afrika. Det var også i 1936 at de adopterte en datter, Franciska, og den prosessen tok relativt lang tid. De kom til Norge november 1935 og reiste tilbake til Kenya september/oktober 1936.

I forbindelse med utstillingen i Gøteborg ble hun intervjuet av en svensk avis og gjentok denne mangel på hjemlengsel.<sup>111</sup> Hun fortalte at hun hadde blitt afrikaner av seg, og kunne ikke tenke seg å flytte tilbake til Norge igjen. Hun trivdes ikke i dette kalde landet lengre, alt var så annerledes her, og man ble så innesluttet etter en tid. På farmen var det så fredelig og fritt, hver dag våknet man med en herlig følelse av å kunne disponere dagen etter eget ønske. Neste gang hun skulle komme tilbake til Norge, var i 1939, både fordi hun skulle stille ut igjen, men også fordi hun hadde blitt syk og ønsket å komme tilbake til fedrelandet.

## Separatutstilling på Kunstnernes Hus, 1939

Elleve år i Afrika hadde gitt Joronn Sitjes kunst en eksotisk koloritt og spennende temakrets som få i hennes samtid kunne måle seg med. Fremdeles hadde man friskt i minne hennes store utstilling i Kunstnernes Hus for litt over tre år siden, da folk valfartet for å se Afrika-bildene. De gikk mann av huse for å skaffe seg et bilde, noe som førte til at hun satte ny norsk rekord når det gjaldt salg.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup>Utstillingen er ikke nevnt i *Norsk Kunstnerleksikon*.

<sup>111</sup>*Morgon Tidningen*, 4. september 1936.

<sup>112</sup>*Aftenposten*, 22. februar 1939.

Hun hadde med seg 120 bilder denne gangen, nesten alle helt ferske malereier. Kun 12 var av en eldre dato.

Joronn Sitje gikk nå rundt i de to store salene i Kunstnernes Hus, høy og slank i pels, og så på opphengingen som Hugo Lous Mohr og Jean Heiberg hadde hatt ansvaret for. Hun var visstnok meget godt fornøyd med innsatsen.

Omtrent halvparten av bildene var fra Afrika og fylte venstresalen; flamingosjøer, flodhester, krokodiller, svarte Kisi-kvinner og Massawa-kvinner, portretter i alle varianter og mye mer, alt og alle skildret i all verdens farger. I den andre salen fant man bilder av spanske flyktninger (ill. 26), en lang rekke komposisjoner, studier, portretter, en pieta og bylandskap.

### *Analyse av et utvalg bilder*

Av de maleriene Joronn Sitje kanskje satte aller mest pris på av de utstilte bildene, var *Flyktninger*, *Portrett* og *Avskjed* (ill. 27). Alle bildene er fra 1938 og fanger inn den spente tidsstemningen. Joronn Sitje var, på lik linje med Henrik Sørensen, pasifist og hadde et stort samfunnsengasjement, noe som kommer til uttrykk i flere av hennes bilder fra 1938. Henrik Sørensen hadde også som nevnt deltatt på utstillingen "Tendens" i 1934, en utstilling som presenterte et bredt spekter av engasjert kunst. Flere kunstnere, med Reidar Aulie og Henrik Sørensen i spissen, tok aktivt del i det organiserte fredsarbeidet, som snart fikk et klart antifascistisk og antinazistisk særpreg. Det ble antydnet at Henrik Sørensen var den store inspirator for tendenskunsten som dukket opp i kjølvannet etter utstillingen, og at disse kunstnerne var en del av kretsen omkring Sørensen.

På baksiden av et fotografi av et maleri med tittel *De som lytter* (ill. 28)<sup>113</sup>, har Joronn skrevet: "Russisk mann og kone; mistet alt også barna. De sat alltid som de lyttet eller ventet. Jeg kalder billedet "de som lytter". Et annet maleri fra samme år heter *De som venter hjemme*. Bak på et annet fotografi av et maleri, har hun skrevet: "Jøder shuler sig i gammel kirke. "De utviste". Sistnevnte maleri, *De utviste* (ill. 29), skildrer den angst og frykt disse jødiske flyktningene måtte føle. Det er et gruppeportrett av mennesker i alle aldre. Noen står, noen sitter, noen uttrykker forferdelse, noen har sunket sammen i ren apati. Tre av kvinnene bærer på små barn i armene, noe som forsterker den medfølende karakter bildet innehar. En av disse kvinnene ser også rett mot betrakteren, med et desperat uttrykk i ansiktet. Denne

---

<sup>113</sup>*De som lytter* og *De som venter hjemme* har jeg kun sett fotografi av. Sven Oluf Sørensen lånte meg i sin tid flere fotografier av hennes bilder, med samme temakrets.



fortvilte formidlerfiguren synes å appellere sterkt til oss som betrakter. Det ser kaldt ut, for alle har mye klær på seg. Kulden understrekes også av det kjølige lyset som siver inn fra kirkevinduene helt til høyre i bildet. Primærfargene blått, gult og rødt som går igjen i bildet, er også kalde i tonen. Kirkeinteriøret minner om et tomt, mørkt og særdeles trist skall. Bakgrunnen lukker seg som et mørkt, hult rom rundt dem. Lidende kroppspråk, den kjølige koloritten, det tomme, mørke kirkeinteriøret - alt uttrykker ren desperasjon.

Henrik Sørensen har også malt jøder i dobbeltportrettet *Jødene* (ill. 30), også kalt *Flyktninger*, fra 1943. Med tanke på datering, var det ganske vågalt gjort - å protestere mot nazismen med et slikt portrett. Her er det to svarthårete kvinner som blir skildret.

Ansiktsuttrykkene, den ville penselføringen og igjen bruken av primærfargene underbygger også her den lidelse de måtte føle. Et svært ekspressivt maleri. Henrik Sørensens vennskap med de jødiske mesenene i Gøteborg på 1920-tallet førte til at han utviklet en sterk interesse for jødisk kultur og historie. Det kom derfor ikke som en overraskelse at han på 1930-tallet, da jødeforfølgelsene for alvor ble mer og mer utbredt, valgte seg en temakrets som omhandlet nettopp dette.

Trygve Nergaard sier om primærfargene: "Bruken av primærtreklagen blå, rød, gul står klart i sammenheng med den konstruktivt billedbyggende hensikt, men kan også sees som en bevisst tilnærming til den "norske linje", som Thiis og andre hadde etterlyst, og som nettopp primærfargene ble sett som det beste kjennetegn for."<sup>114</sup> At både Joronn Sitje og Henrik Sørensen har valgt primærfarger til disse bildene, forteller her at den engasjerte kunsten også var en del av den nasjonale tradisjonen. Ifølge Henrik Sørensen skulle kunsten tjene høyere ideelle formål som "det menneskelige", "det nasjonale" og "det religiøse". Dette innlemmet han i alt og alle han var begeistret for.<sup>115</sup>

Det hersker liten tvil om at Joronn Sitje hang seg på denne dominerende tendensen i tiden, for en rekke av bildene hennes fra 1938 er et resultat av den medfølelse og engasjement den anspente førkrigsstemningen ga grobunn for.

Et annerledes motiv er *Bueskytter, Nderobo* (ill. 31), fra 1938. Her ser vi bueskytteren spenne buen sin og sikte. Han virker bitteliten i forhold til den frodige tropejungelen som skildres i all sinn fargeprakt og tilsynelatende formforvirring. Trestammer, bambusstenger, busker og

---

<sup>114</sup> Nergaard, 1993, s. 85.

<sup>115</sup> *Ibid*, s. 62.

annen vegetasjon utgjør nesten hele bildet. Vertikaler, horisontaler og diagonaler krysser hverandre og skaper en spenning og dynamikk som kler øyeblikket godt - det er like før han sender pilen av gårde. Her har Sitje utnyttet til fulle de muligheter som lå i selve motivet.

I *Arbeiderbladet* 6. mars 1939 blir *Bueskytter* nevnt som et bilde som skiller seg særlig positivt ut: "Hele utstillingen virker rik og frodig så det er en festlig opplevelse å gå der; og så er det enkelte bilder innimellem som er så gode at de vil komme til å klare sig på egen hånd hvor de kommer, uten akkompagnementet fra de andre billedene, "Bueskytter", "Nativeferje", "Kvinne fra kysten", "Portrett", "De hjemløse".<sup>116</sup>

*Negerbåten* (ill. 32) fra 1938 formidler her denne eksotiske, varme gløden som Nergaard nevner i *Norges malerkunst*. Båten er stor, og har et mannskap på ca. ti afrikanere, kledd i fargesprakende tøystykker, hvorav flere har noe som kan minne om en turban på hodet. Det inviterende blå havet til venstre i bildet, blir kontrastert av bryggekannten helt til høyre i bildet. Båten er plassert diagonalt, kryssende midtaksen. Det er kun babord og båtdekket foran som er med i bildet. Flere av afrikanerne har en avslappet holdning, noe som kan tyde på at det er svært varmt. En mann midt i bildet holder i et tau, muligens kastet ned til ham fra mannen øverst i høyre hjørne. Skal båten legge til kai? Motivet er sett ovenfra (bryggekaaien) og ned, her er ingen horisontlinje. Slik trekkes båten og vannet enda nærmere opp i billedplanet. Mange kunstnere i samtiden valgte ofte et høyt utsiktspunkt fordi det utflatet bildet. Et slikt perspektiv gjorde det mulig å se mye mer av scenen enn for eksempel renessanseperspektivet. En varm solfylt dag, kanskje i Mombasa? Et av maleriene som ble fremhevet i anmeldelsen av utstillingen i *Dagbladet*<sup>117</sup> er *Negerbåten*, fra 1938. Finn Nielssen beskriver det på følgende måte: "Men det er også ting som ikke er rent mystiske og merkelige enn motivet innbyr til, og som slår en ved sin velsignede utadvendte malerglede. *Negerbåten* ved skipssiden og de deilige blå dønningene, [...] er slike bilder".

Den mangel på formfasthet som flere kritikere har anmerket, finner vi ikke her. Konturene, formene og fargene er harmonisk avstemt, i samspill med hverandre. Den følsomme penselføringen har heller ikke tatt helt av i ren ekstatisk impulsivitet. Bildet uttrykker en sprudlende, eksotisk stemning, noe de fargesterke klesdraktene sterkt underbygger, likevel er alt så harmonisk og idyllisk.

---

<sup>116</sup> Sign. R.A.

<sup>117</sup> Finn Nielssen, *Dagbladet*, "Joronn Sitje", 24. februar 1939.

### *Finn Nielssen anmelder utstillingen i Dagbladet*

I sin anmeldelse i *Dagbladet* påpeker Finn Nielssen, på lik linje med en rekke tidligere kritikere, at etter den enorme publikumssuksessen Joronn Sitje hadde med sine Afrika-bilder i 1935, var forventningene nå store. Ville hun presentere lignende bilder eller hadde hun valgt å gå nye veier? Utstillingen ga et "gledelig svar. Det er avgjørende forskjell fra sist." Selv om hun imidlertid er en "naturbegavelse", betyr ikke det nødvendigvis at hun er selvkritisk, for innimellom finner man "overflødige ting". Dette går noe ut over helhetsinntrykket, men i forhold til 1935, presenterer denne utstillingen "betydeligere og viktigere" bilder. Han forsetter:

Når jeg skal skrive om Joronn Sitje er det ikke mulig for meg å unngå ordet rar i forbindelse med hennes kunst; og rar i malerspråket har en litt annen og mer positiv verdi enn den rent filologiske definisjonen av glosen tilsier. Når hun er riktig god, er hun rar, funklende og uvirkelig. Hun gir noe heftig besettende fra en fremmed eventyrverden som ikke nødvendigvis trenger noen geografisk bestemmelse. Det visjonære i hennes maleri kan ha en veldig varme der en ser visjonen har hatt makt over kunstnerinnen like til siste penselstrøk. Men hele Joronn Sitjes måte å arbeide på gjør at en aldri riktig tør føle seg trygg på henne. Ved hjelp av sin begavelse og store talent karer hun seg alltid til land på en eller annen måte, men det er jo i og for seg ikke noe å være så henrykt over. Det en må kunne vente av en maler med hennes evner er at hun med konsentrasjon og vilje samler seg om få bestemte oppgaver som hun sliter med til hun finner en lykkelig løsning på det å knytte sammen følelse og erfaring.

Flere bilder utmerker seg, de er "gode, rare ting", og Nielssen trekker her frem blant annet *Negerbåten*. Han sier at hun nå har beveget seg på et område som er nytt for henne, men at hun sannsynligvis er på rett spor. Igjen understrekes hennes talent innen fargebruk, og fantasi finnes i overflod. Det er imidlertid formspråket hun trenger å forbedre. Nielssen avslutter med å si at "Som helhet viser utstillingen at Joronn Sitje denne gangen ikke bare gir oss artistisk behandlede motiver, men igjen er på vei til å gi oss bilder i interessantere og videre forstand."<sup>118</sup>

Etter å ha hatt en slik enorm suksess i 1935, kunne man ikke annet enn å forvente noe tilsvarende nå. Finn Nielssen i *Dagbladet*, gir for så vidt utstillingen god omtale. Han kritiserer imidlertid hennes manglende overblikk, for der var flere bilder med, enn rent nødvendig. Et mer inngående naturstudium hadde heller ikke vært å forakte, noe som

---

<sup>118</sup> *Ibid*

muligens ville føre til en strammere og mer selvsikker bruk av formen. Nielssens kollega, Pola Gauguin, hadde også kritisert formspråket hennes i sin anmeldelse i 1935.

Omtrent halvparten av de bildene man nå fikk se i Oslo var med på "Färg och Form"-utstillingen i Stockholm som også ble en stor suksess. Utstillingen hadde henrevet Stockholmspressen til de fagreste ord og betegnet den som en av de største begivenheter det året når det gjaldt kunst.

I *Stockholms-Tidningen* ble følelsene motivene utløste beskrevet, og man mente de satte i gang en rik indre opplevelse, enten det var av de rosa flamingoene eller i skildringen av de innfødte og deres liv. Videre sto det skrevet at Joronn Sitjes temperament trengte seg igjennom og det var noe eget fengslende over hennes skildring av folk i nød. Utstillingen befestet hennes posisjon som en av de mest selvstendige og sterke begavelser innen norsk maleri.<sup>119</sup> *Ny Dag* skrev også at hennes utstilling var en av de største begivenheter det året i Stockholms kunstliv.<sup>120</sup> Kunsten lå henne i blodet, sto det skrevet, og fortsatte med superlativer. I rikt månn ga hun en overbevisende og gripende skildring av afrikanerne, de fattige og utstøtte. Dette var en av de ytterst få gangene en malerinne hadde presentert en slik sosial og kunstnerisk skildring fra Afrika.

Man mente videre at i bildene kunne man se mennesker malt av et medmenneske - av en med en sjelden rik begavelse. Hun ble karakterisert som en overlegen tegner og menneskekjenner, og det sosiale innslaget som gikk igjen i flere av hennes bilder kom naturlig frem fra hennes medfølelse og en kunstneriske viten. Stoppet man opp og åpnet seg for inntrykk, ble man fort fascinert og bergtatt. Lerretene hadde et sjeldent liv, man kjente igjen Sitjes intensitet og vilje til å overbringe sitt budskap, sin visjon.<sup>121</sup> Stor begeistring med andre ord, også i Sverige.

## Bokillustrasjoner

Med tegninger fra Kenya har Joronn Sitje også rikelig illustrert sin ektemanns to bøker: *På afrikanske vidder. Jakt og fiske under ekvator* (1932) og *Farmen ved elven* (1933).

---

<sup>119</sup> *Dagbladet*, "Joronn Sitje slår seg ned i Oslo", 22. februar 1939.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

Den første boken, handler hovedsakelig om nettopp jakt og fiske, svært lite annet. Slik beskrev Joronn Sitje det i et intervju: "Trenger vi fersk mat, så skyter Mohr en antilope eller litt fugl, eller han drar på fisketur".<sup>122</sup>

Joronn Sitje ble ofte med på jakt og fiske de første årene i Kenya, og hun tok alltid med seg penn og papir, noen ganger også kamera, for å kunne dokumentere denne spennende aktivitet. De kunne dra ut på månedslange safarier til ørkenområder og ville dyr. Og dyrene var levende modeller. En gang hadde hun visstnok tegnet hele fire løver, direkte etter motivet.

"Safarifarmerne" ble de også kalt, for så ofte de kunne var de ute på safari. Mens de reiste rundt, hentet hun også motiv fra de forskjellige stammene, som for eksempel Nandi og Kikuyu. Som vi allerede har sett brukte hun et fotografi til hjelp da hun malte maleriet *Nandipiker*.

Afrikanerne ga den neste boken, *Farmen ved elven* (1933), navnet *Kanga Farm*, Perlehønefarmen, på det afrikanske høylandet.<sup>123</sup>

Her levde de av det som grodde på farmen og som tidligere nevnt, jakt og fiske. Dette er en bok om gården, som vokste seg frem fra villmarken. I 1935 malte hun også farmen (ill. 33), og her ser vi den utenfra, i all sin fargeprakt. Selve bygningen er for så vidt enkel, med en stor terrasse. Det som dominerer i bildet, er den frodige haven. Det er tydelig at både hun og ektefellen var svært interessert i hagebruk. Vi ser blomster i all verdens farger, og til høyre i bildet en stor burgunderfarget busk.

Boken handler også om nybyggernes vanskeligheter og gleder og om afrikanerne som jobbet på farmen, om deres liv og levnet. På en jevn og rolig måte forteller forfatteren, uten lyriske utbrudd eller filosofiske betraktninger, om de stemninger og opplevelser forfatteren har gjennomgått.

Begge bøkene inneholder fine illustrasjoner av Joronn Sitje. Hun tegnet flotte skildringer av dyr og natur, samt portretter av tjenere og lokalbefolkning (ill. 34).

Fridtjof Lous Mohr skrev også reisebrev hjem til Norge som Sitje illustrerte. Det var reiseskildringer hovedsakelig til avisene<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Intervju med Joronn Sitje, i forbindelse med lanseringen av Fridtjof Lous Mohr bok, *Farmen ved elven*, 1933.

<sup>123</sup> Farmen ligger der fremdeles, men de vakre veggmaleriene av Joronn Sitje er malt over.

<sup>124</sup> Jeg har dessverre ikke klart å oppspore de.

## 5. Hjemkomst og første separatutstilling etter krigen i 1946

Joronn Sitje kom hjem for godt i 1939. Hun følte behov for å slå seg ned i Norge denne gangen. Mye sikkert på grunn av den spente tidsstemningen. De hadde også en tre år gammel jente å ta vare på. Hun ønsket ikke å bli fanget nede i Kenya, uten mulighet for å selge bilder på utstillinger, en inntekt familien var svært avhengig av, da det var dårlige tider for farmerne i Kenya. Det ville uansett bli nærmest umulig å leve av kaffeinntjening når transportmulighetene til og fra Europa var så låste. Det hadde derfor økonomisk blitt alt for risikabelt hvis hun hadde valgt å bli i Kenya.

Utstillingen på Kunstnernes Hus ble en suksess og hun tjente såpass bra på den at hun nå kunne bygge seg et hus på Høn<sup>125</sup> ved Asker. Det var meningen at Fridtjof Lous Mohr skulle komme etter, men han satt stedfast igjen i Kenya.

Hun ble spurt i et intervju med *Dagbladet* om hun skulle være hjemme lenge nå og svarte: "Ja, det håper jeg, riktig lenge. Jeg er så forferdelig norsk og jeg lengter hjem, jeg tror ikke det er riktig å døyve en sånn lengsel. Norge har et voldsomt tak på meg nå. Jeg elsker Afrika og blir aldri trett av Kenya, men ens eget land trekker. Det er underbart i Afrika, men tenk å komme hjem til snøløsing, disse flyende ullhimmelene. Det finnes ikke maken i verden."<sup>126</sup> I et annet intervju ble hun spurt om hvordan det var å flytte til Asker etter å ha bodd så eksotisk. Hun svarte at "- Jeg har alltid synes at Afrika var vidunderlig, men Norge er det vakreste landet jeg vet".<sup>127</sup> Det var ingen tvil om at Norge var hennes hjemland nå. Etter at hennes mann døde der nede i 1942, var det ikke lenger noe som kunne føre henne tilbake.

Joronn Sitje fortsatte å feste afrikanske motiv på lerret også etter at hun kom tilbake til Norge for godt. Nå var det snakk om å male erindringsbilder, men også ved hjelp av fotografier hun hadde.

På den første utstillingen etter krigen, i 1946, fikk man fortsatt se en del afrikanske motiv. Hennes lange opphold i Afrika var langt fra glemt. De 60-70 bildene på utstillingen hadde hun

---

<sup>125</sup> Huset befinner seg der den dag i dag, men er ikke i familiens eie.

<sup>126</sup> *Dagbladet*, 22 februar 1939. "Joronn Sitje slår seg ned i Oslo". Sign. Hast.

<sup>127</sup> *Morgenposten*, 14. februar 1946, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", sign. -d.

malt de siste årene. Det var motiv som "den vakre østerlandske ynglingen i hagen til guvernøren i Somaliland"<sup>128</sup>, landskapsbilder fra Kenya, men også bilder fra "Orientekspressen", og ikke minst fra Asker, skildret i forskjellige årstider. Hun hadde også malt noen interiørbilder fra Høn, preget av det sterke lyset som flommet inn gjennom det store glassvinduet. Krigens år hadde også på ny etterlatt seg spor i bildene hennes. I maleriet *Hun som venter* ser man en kvinne som står alene etter at mannen er tatt fra henne. Som nevnt malte Sitje en rekke bilder i 1938, hvor dette var en del av hennes temakrets. I flere av bildene på utstillingen fant man parafraser over tanker krigsårene hadde utløst i henne.

Hun hadde denne gangen også vært svært produktiv: "En forstår det, når en hører at fru Sitje har bevilget seg akkurat seks fridager de siste seks år".<sup>129</sup> Dette kan være årsaken til at kritikerne nærmest slaktet utstillingen. Hadde den store produktiviteten igjen gått ut over kvaliteten?

## Finn Nielssen anmelder utstillingen i *Dagbladet*

Kritikeren Finn Nielssen understreker nok en gang Sitjes uomtvistelige talent. Hennes produksjon de siste årene har imidlertid vært preget av både gode og dårlige bilder. Til tross for denne ujevnheten, har hun gjort stor suksess blant publikum. Deretter går han over til å gi henne nærmest ren slakt:

Meget av det som før var følsomhet og overfølsomhet hos Joronn Sitje viser seg nå med hennes utstilling i Kunstnerforbundet å være glidd ned på det farlige plan - sentimentalitet. Det er som hun selv merker det når hun i en slags ilske krammer cadmiumgult, hvitt eller rødt direkte ut av tuben og fører det umotivert hen over lerretet. Det redder henne bare ikke.

Jeg betenker meg ikke på å gjøre meg hard og si at hun har fæle ting på denne utstillingen.<sup>130</sup>

Han fortsetter med å si at hennes urolige, til tider ikke alltid vakre palett, er det bærende element i hennes kunst.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Aftenposten*, "Naturopplevelse og meditasjon i Kunstnerforbundet. Joronn Sitjes utstilling åpner i morgen", 13. februar 1946.

<sup>130</sup> Finn Nielssen, *Dagbladet*, 20. februar 1946.

## Birger Moss Johnsen anmelder utstillingen i *Morgenposten*

Kritikeren Birger Moss Johnsen skriver at Sitje har gått sterkt tilbake etter debuten i 1923. Den fine overjordiske stemningen som preget mange av de tidlige bildene hennes, var nå forsvunnet i en rotete og til tider uren fargeholdning. Hun hadde aldri behersket teknikken, men penselføringen i de tidligste verkene var mye stødigere enn det hun presterte nå:

nå er hun gnidret og ofte søler hun som i et bilde hun kaller "Skogstille" (16), [...] I bilder som "Bekjennelse" klinger sørgelig falske toner. Det forekommer meg at Joron Sitje har mistet herredømmet over sine utvilsomt verdifulle evner. Hun ødelegger i en slags nervøsitet etter hvert som arbeidet går fram. [...] Det må vel forhåpentlig lykkes henne å finne ut av den bakevje hun nå befinner seg i og tilbake til den gode kunst hun skapte i begynnelsen av sin karriere.<sup>131</sup>

## Håkon Stenstadvold anmelder utstillingen i *Aftenposten*

Omtalen av utstillingen i *Aftenposten* er lang og detaljert beskrivende. Kritikeren Stenstadvold karakteriserer Sitjes malerier som først og fremst "subjektiv uttrykkskunst". Det er de indre stemninger, drømmer og fantasier som skildres på en eiendommelig måte. Derfor bør man ikke reagere alt for mye på uvanlig fargebruk og deformerte figurer. Høyst sannsynlig er dette tilpasset hennes indre opplevelser. En så personlig og subjektiv kunst er imidlertid vanskelig å kritisere. Malerinnen kunne forsvare seg med at dette var hennes private sjelsopplevelse, derfor et slikt formspråk og fargevalg. Sitje kan ikke lastes når det gjelder dette, men hvordan står det egentlig til med selve håndverket? Han konkluderer med at:

Overalt, i alle bildene er det et fint og ganske eiendommelig fargetalent som kan spores, - men som oftest er de finere tingene oversmurt med grelle knall-effekter. Man konstaterer også en fin og følsom tegnerisk sans, - selv om formgivningen smaker av fotografi. Og man merker et sinn som krever å få uttrykke seg gjennom bilder, - men ingen kritisk sans, som kunne hjelpe synene til å få liv i en kunstnerisk form.<sup>132</sup>

Hadde Sitje nettopp debutert som malerinne hadde man kunnet se at det her var snakk om et talent og potensiale, fortsetter han. Når man så vet at hun har mange års erfaring som malerinne, kommer ikke dette til syne i bildene hennes: "Men når vi faktisk vet at dette er en

---

<sup>131</sup> Birger Moss Johnsen, *Morgenposten*, 21. februar 1946.

<sup>132</sup> Håkon Stenstadvold, *Aftenposten*, 21. februar 1946.



malerinne med lange års erfaringer og en rekke store utstillinger bak seg, kan man bare konstatere at der ingen utvikling er å spore fra utstilling til utstilling."

## Arve Moen anmelder utstillingen i *Arbeiderbladet*

Kritiker Arve Moen sier:

Det er sikkert den ujevne utstillingen som noen maler har presentert siden lenge før krigen. Her finner en det absolutt gode sammen med rene meningsløsheter. Det virker nesten som en utfordring når en maler i den grad stiller ut både rubb og rask av sin produksjon. Når en så er så produktiv som Joronn Sitje, må det nødvendigvis bli mange svake arbeider inniblant, men de skulle malerinnen holde for seg selv.<sup>133</sup>

Hennes følsomme natur kan være av en slik karakter at uttrykksbehovet blir så påtrengende at det ikke tas tid til verken kritisk øye eller møysommelighet. Det hadde nok gjort hennes bilder bedre om hun hadde vurdert og sortert alle inntrykkene, dessuten vært nøyer med teknikken: "Mange av bildene på denne utstillingen virker mer som avlastning enn som bevisst skapende kunst." Moen berømmer imidlertid hennes uttrykksfulle og vakre koloritt.

Det vises ingen nåde blant kritikerne. Hun får regelrett massiv slakt. Den ene etter den andre fyrer løs med negative adjektiver. Med tanke på at hennes mann døde i 1942, måtte kritikernes dom være nedslående og vondt å takle. Kritikken gikk stort sett ut på at hun hadde misbrukt sitt talent, vært overfladisk, manglet teknisk sans og slurvet med både påføring av farger, men også særdeles upassende "knallfarger".

Det kan imidlertid være sannsynlig at sorgarbeidet etter mannens død hadde gått ut over produksjonen hennes, i den forstand at uttrykksbehovet gikk foran alt, særlig det håndverksmessige. Å male ble muligens den terapi hun trengte i årene etter hans død. Som det fremkommer i et intervju med henne forut for utstillingen, hadde hun ikke lenger "det overgivne livsglade smilet"<sup>134</sup>. Ansiktet hennes og kroppspråket hadde blitt preget av dyp alvor. Hennes manns bortgang og krigen hadde satt spor etter seg. Hun innrømmet indirekte at det å male hadde virket forløsende og terapeutisk: "- Spør meg ikke om retninger. Jeg har aldri lært noe. Jeg bare maler sånn som jeg må male!

---

<sup>133</sup> Arve Moen, *Arbeiderbladet*, 1. mars 1946.

<sup>134</sup> *Morgenbladet*, 14. februar 1946. Sign. Kari.

- Arbeider De lenge med hvert bilde - maler om igjen og finpusser det?

- Nei, jeg må male det ferdig med en gang. Er det et inntrykk som plager meg, som jeg ikke blir kvitt, så maler jeg det ned."<sup>135</sup> I et mye senere intervju sier hun at " - Jeg liker å male, det er mitt liv - ikke noe jeg skal gjøre eller ikke. Vet jeg med meg selv at jeg har fått til et bilde, så blir jeg så lykkelig at det kan sammenlignes med en kjærlighetsopplevelse. Jeg leter aldri etter noe å male. Gjennom bildene mine forsøker jeg å uttrykke opplevelser, tanker og følelser som opptar meg. Det er ikke alltid jeg vet på forhånd hva bildet kommer til å forestille - det blir til underveis."<sup>136</sup> Uttalelser som dette kan tyde på at hun hadde et stort uttrykksbehov, og at både valg av motiv og malemåte var følelsesbestemt. Bildenes formale oppbygging har ikke vært prioritert. Det har derimot vært gjennom fargen og nerven i penselstrøkene at hun har uttrykket sine følelser, tanker og opplevelser. Hennes svært så personlige kunst har uten tvil medvirket til at det har vært vanskelig å plassere henne i en bestemt retning eller stil. Det kan være mulig at denne mangelen på tilhørighet når det gjelder en bestemt retning, samt at hun var både svært ekspressiv og eksotisk i sitt uttrykk, gjorde at hun ble vanskelig å forstå, vanskelig å plassere.

Å være aleneforsørger satte henne for øvrig i en presset situasjon, igjen økonomisk, noe som førte til stor produktivitet. Begge deler kan med andre ord være med på å forklare den slakt hun fikk i 1946. Hun sa også i et intervju med *Drammens Tidende. Buskerud Blad* i 1982 at "vi ble aldri rike her nede (Kenya). Uårene kom som perler på en snor - tørke og gresshopper tok knekken på både kaffe og mais. Like før jul i 1939 reiste jeg med vår lille datter hjem for å ordne med en utstilling. Min mann skulle komme efter. Krigen brøt ut og han kom ikke ut av landet. Han ble syk der nede og døde helt alene. Det var grusomt og helt ufattelig. De første årene var tunge med ansvaret helt alene for å bygge opp en ny tilværelse for meg og min lille datter."<sup>137</sup>

### *Brev<sup>138</sup> til Henrik Sørensen*

Et brev fra Joronn Sitjes far, Ole Sitje, til Henrik Sørensen, datert 31. oktober 1946, beskriver den trøstesløse situasjonen hun nå var i. Det var tydelig at den slakt hun hadde fått hadde ikke

---

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Torunn Hegg Jacobsen, *Drammens Tidende. Buskeruds Blad*, "Gallerirunden", 29. november 1982.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Brevene er utlånt til meg fra Sven Oluf Sørensen.

bare påvirket henne, men også ført til at hun hadde mistet en rekke tilsynelatende gode venner i miljøet. Han sier:

Mitt siste brev til Dig om Joronn var et stemningsutbrudd. Jeg syntes så bitterlig synd paa hende: Efterat Stenstadvold og Nilsen hadde ribbet hende fullstendig, stod hun ensom og forlatt. Hendes gamle venner og kunstfeller kom hende ikke til trøst og hjelp. Hun skulde glemmes. Og dog hadde hun i mer enn 20 aar skapt mange smukke billeder, som blev høyt vurdert av kunstbrødre, og som hadde gledet mange mennesker, utslag av hendes ømme sinn og hjertegodhet. Hvor det var saart det hele og særlig i de senere maaneder. Da hendes nerver var paa høikant for å hjelpe sin bror i hans ulykke. [...] Hvad nytter det her aa tale om manglende teknisk innsikt i malerkunsten eller om konstruktiv evne. Der finnes av og til større sjelelige egenskaper enn ydre manifester kan fremstille. Det er personligheten det kommer an paa.

Joronn Sitje utdyper i et brev datert 26. april 1948 denne store skuffelsen hun følte etter all den negative omtalen. Hun var tydelig også såret etter å ha sett Sørensen gå sammen med de tre "store" kritikerne Finn Nielssen, Stenstadvold og Henrik Finne. Det kommer for øvrig frem at hun ikke er nevnt i "Norsk kunst eller blant kunstnere" på flere år. Det er grunn til å tro at den massive kritikken i 1946, med påfølgende utelukkelse fra kunstmiljøet er årsaken til dette. Til tross for en ganske krass tone i brevet, avslutter hun med å takke, og skriver at uten ham kunne hun ikke ha blitt en kunstner (ill. 35):

Kjære Søren, Papa lot mig lese ett brev. Tak for det vakre du skrev om mamma. Ja hun var solen i vort liv, hun er borte men skimmeret er igjen. Jeg burde også ønske takk for hva du skrev om mig, - men jeg får det ikke til. Det vil også være rimelig å snakke med dig, - for jeg forstår av dit brev at du ikke forstår stort av det hele, - og du har sagt mig før, at du ikke vil konfronteres med hvad du har sagt før. Alt det menneskelige: at det og det er sagt og gjort, spiller liten rolle for mig: - det eneste som spiller en rolle er: at jeg selv betrakter mig som en så stor kunstner at jeg skulde været tatt saklig på. Du gik sammen med Else Kjelland og de 3 "store" kritikere, Finn Nielssen, Stenstadvold og Finne. I årevis er jeg ikke nevnt i Norsk kunst eller blant kunstnere, enten det nu er bare malerinnene som er omtalt (fra Harriet Backer og til de yngste) eller det hele tatt kunstnere. Da jeg stod fillete efter kritikken på min siste utstilling (og hvilken kritikk! og hvilke kritikere) slo du videre på mig som menneske og kunstner. Det var ikke mange dagene før du uttalte dig på en nokså annen måte om mennesket og kunstneren Joronn.

Men Søren forstå mig: engang spilte du en ordentlig rolle i mit liv, jeg kunne ikke bli kunstner uten dig, - du ga opi mit liv som menneske en ubeskrivelig fylde. Jeg takker for det. Nu står jeg alene med Bitte, - men jeg er, tro mig eller tro mig ikke, et lykkelig menneske, som takker for så meget. Joronn

Det er verdt å merke seg at Joronn her signerer med bare Joronn. Vanligvis skrev hun Din hengivne Joronn eller bare Din Joronn.

Brev adressert til Henrik Sørensen, svar på brev fra Sørensen, tyder på at det har foregått en brevkorrespondanse i disse årene mellom far til Sitje, Ole Sitje og Henrik Sørensen. Det er brev som hovedsakelig omhandler den slakt hun fikk og hvorfor.

I et brev fra 8. mai 1948 blir den negative kritikken nok en gang omtalt:

Bortsett fra dine overdrevne smukke ord om min kone og mig, som Du takkes for og som har været oss til stor trøst under den svære paakjenning, er det Ditt og hennes vennsforhold - mangeaarig, sterkt hjertelige forhold - som gjennomgaas og behandles i brevet. Og der straalers saa smukke uttalelser om henne som kunstner og menneske fra Din sterke personlighet, at det nu synes paakrevet, at de gamle økser blir brent. Det har været en vond tid for henne, siden den siste utstilling. Jeg skal ikke komme nærmere inn paa kritikken (slaktningen) av denne utstilling. Men det som saaret og forbitret henne var ikke netop de journalistiske overfall, men det, at ikke hennes gamle venner, i første rekke Du, kom henne til hjelp: Ja, at Du, som (hun mener) likefrem assisterte de journalistiske overfallsmenn. Hvis dette skulde være tilfellet, saa er det jo for aa gavne henne som kunstner. Du sier selv i brevet, at Du kanskje har optraadt for haardt.

En human bedømmelse av utstillingen krever journalistisk og kunstnerisk forstaaelse: Der var flere virkelig gode billeder, som burde været nevnt. Det er sagt av kyndige menn, og jeg antar, at Du ogsaa har sett dette. - Men slaktes skulde hun og saa kom da de 2 buskmenn ut av skogen, og gjorde rent bord.

Joronn har alltid sagt og sier fremdeles: Henrik Sørensen er ikke bare "snill", men han er "god" - han har den gudegaven som heter godhet og praktiserer den. Den ros skal han ha, sier hun. Du har maaskje hatt det haap, at kunne kurere Joronn for "slurv". selv sier hun vistnokk, at hun ikke slurver mer enn andre fremstaaende malere. Men jeg er sikker paa, at hun nokk har tatt Din advarsel om slurv ad notam.

I et senere brev datert august 1948, et tilsvaret til et brev fra Sørensen, kommer det klarere frem hvorfor kritikerne har vært så krasse, og at Sørensen nå ikke lenger ønsker å ta henne i forsvaret. Ordet "slurv" blir gjentatte ganger benyttet når det gjelder hennes malemåte:

Ditt utførlige brev av april har jeg atter tatt frem og studert. Gud hvor jeg er takknemmelig for dette dokument, og hvor det har gledet og trøstet meg for Joronn skyld. Nu bedre enn før forstaar jeg, at brevet gir beskjed om, at det var nødvendig for Dig aa gaa til et kunstnerlig oppgjør, å rope et vakt i gevær, for hendes vedkommende. Hun har selv skylden, deri er jeg enig. Hun har tatt kunsten for utvortes og lett i de senere aar: Hun fikk den for billig levert paa sitt talent. Hvor er saa grunnen til denne letsindighet? Er det slurveri eller skyldes forfaldet - ialfald for en del - dypere aarsaker? Du sier bestemt at hun "slurver". Og at dette nu var paa grensen og ikke kunde taaes lenger. Derfor slog en ubarmhjertig aviskritik ned.

Jeg tror, at du delvis har ret dessverre. For megen og overflødig ros hadde "dimpt" [sic.] for det rette syn og kunstens alvor.

Men, kjære Sørensen, Du som kjender hende saa godt, har saa god greie paa hendes medfødte sjelsevner og hele sindstilstand, ligger ikke grunden til slurvet dypere? Mangler hun ikke innsikt og erhvervet kundskap - om det haandverksmessige ved kunsten? Har hun lært aa verge sig mot slurv? Forstaar hun at nu gjør jeg mig skyldig i teknisk seet fusk og fanteri? Hun flyter helt på sitt talent, vil mange si. Ja, her vil altid faren ruge.

For, det vet sikker ogsaa Du - hun makter ikke studiemessig aa sette sig inn i kunst og vitenskap, aa løse vanskelige aandelige problemer. Her optræder hun ofte som et barn. Læser vel lite om kunst, hører paa kunstprat m.m., men forstaar ikke aa ta vare paa sine tegninger, som er "vekk", + andre kunstnerdok. Vekk. Vekk. Ikke evne til aa gjemme paa sin produksjon. Og lign. Glemm aldrig at hun er et barnesinn i mange styrker.

- Hvad skal vi saa gjøre for aa venne hende fra "slurv". Og for hurtig maling? Si det kjære Søren? Hendes beste ven i gamle dager.

Deler av dette brevet er direkte diskriminerende av Joronn Sitje som kunstner, særlig der faren skriver at hun ofte er som et uvitende og ulært barn. En svært sterk påstand fra sin egen far.

I et intervju med den svenske avisen *Göteborgs-Posten* 4. september 1949, sier hun at hun står "kolossalt isolert i Norge"<sup>139</sup> og at som malerinne tilhørte hun ingen kunstnergruppe eller spesiell skole i Norge. Dette tyder på at hun regelrett har blitt "frosset ut" fra "Klikken" til Sørensen, noe som må ha vært en stor påkjenning for henne. Joronn Sitje hadde tross alt vært en del av denne kunstnerkretsen i over 20 år, og ikke minst en nær venn av Sørensen. Hun må ha følt seg svært sviktet. I det siste brevet fra Ole Sitje kommer det frem at Sørensen har valgt side, og følger i fotsporene til kritikerne. Det samme gjør hennes far. Når det gjelder Sørensen, kan det være at han følte press på seg for å ta stilling til hvorvidt hun "slurvet" eller ikke, og på grunn av sin maktposisjon i kunstmiljøet følte at han måtte gi etter for massenes mening. Det kan for øvrig også være slik som det fremkommer i brevene at hun var nettopp for impulsiv, en for følsom person, og derfor "slurvet" hun, noe som gikk ut over kvaliteten på bildene. Ut fra brevene forstår man at det var nettopp det både Sørensen og Sitjes far mente.

---

<sup>139</sup> *Göteborgs-Posten*, 4. september, 1949, Sign. Grimson.

## 6. Avslutning

Joronn Sitje var en aktiv kunstner i nesten 70 år. Hun la maleriet aldri til side og malte så godt som hver eneste dag. Selv etter fylte 85 år, var hun hver dag opptatt med sitt arbeid.

Hennes kunst er utpreget subjektiv - gjennom bildene søkte hun å uttrykke opplevelser, tanker og følelser som opptok henne. Sitje insisterte hele tiden på umiddelbarhet og direkthet, og la vekt på sine arbeiders preg av spontanitet. Hun var først og fremst betatt av fargene som uttrykksmiddel - billedflatens formale oppbygging var ikke av like stor betydning. Bildene ble til underveis, uten en konkret plan for hva de skulle komme til å forestille. På 1920-tallet var temakretsen religiøse, visjonære og litterære temaer, mens på 1930-tallet dreide det seg nesten utelukkende om afrikanske motiv. Afrikas overveldende natur og livet på farmen ble festet til lerret - i nesten glødende farger og langt mer jordnært enn tidligere bilder. Den afrikanske kultur, afrikanernes drakter, ritualer og folkeliv ga bildene nærmest en dokumentarisk verdi, og denne eksotiske flora av motiver som ble skildret i maleriene hennes, hadde en særegen klang. Joronn Sitje fortsatte for øvrig å male afrikanske motiv også etter at hun kom hjem igjen i 1939.

Tidlig i sin ungdom ble hun nærmest hyllet som en "barnestjerne". Man mente hun var svært begavet og hadde talent. Hun ble hjulpet frem og hausset opp av Henrik Sørensen og hans venner og kontakter, noe som utvilsomt var med på å styrke hennes kunstnerkarriere de neste to tiår. Forventningene var nok på grunn av det skrudd ekstra høyt opp forut for hver utstilling hun hadde.

Joronn Sitje ble allerede rett før første verdenskrig lagt merke til av Henrik Sørensen, og snart innlemmet i kretsen rundt ham. Hans innflytelse var stor, noe man tydelig kan se i bildene hennes i 1920-årene. Men helt løsrevet fra hans grep ble hun nok aldri. Det kommer klart til uttrykk i tendensbildene som hun malte i 1938. Her ser vi at hun får med seg det som skjer av norsk samtidskunst og aktuelle debatter i tiden.

Når det gjelder hennes studietid i Paris, er det nærliggende å tro at hun hentet impulser særlig fra Matisse og fauvismen. Hun tilhørte da "kjernetroppen" i norsk kunstmiljø som

tidlig hadde Matisse som sitt forbilde. Det var først på 1930-tallet at den yngre generasjonen forsøkte seg på et lite opprør mot den så franskdominerte kunsteliten.

Hun har utvilsomt også hentet impulser fra Matisse-elevene, Georg Jacobsen, trolig også Pedro Araujo, for særlig i bildene hennes fra 1930-tallet finner vi at hun benytter seg av en geometrisk ordnet komposisjon, samt det gyldne snitts deling av grunnlinjen. Samtidig insisterte hun hele tiden på en umiddelbarhet og spontanitet i fargeholdningen, og det er hennes ekspressive kolorisme, men også de eksotiske motiv, som gjorde henne populær på 1930-tallet. Når det gjelder de to store utstillingene *Tendens* og *Nyere tysk kunst*, har hun utvilsomt merket seg den debatt som kom i kjølvannet av utstillingene. Selv om hun bodde i Kenya i disse årene, var hun på norgesbesøk 1933, 1935-1936, og tilbake for godt i 1939. Det finnes også en utstrakt brevkorrespondanse mellom henne og Henrik Sørensen. Så hun var på ingen måte uvitende om hva som foregikk innen samtidskunst i Norge. De tyske ekspresjonistenes innflytelse på Sitjes kunst er merkbart først i hennes senere portretter. Der finner vi et grovhakket formspråk som peker tilbake på denne tyske retningen. Når det gjelder hennes følsomme sinn og nervøse penselskrift, vil jeg anta at det lå i hennes natur, og at det derfor ikke kunne tilskrives noen retning.

Joronn Sitjes malerier og tegninger fra Afrika finnes det mange av, og det er hovedsakelig malerier som viser tjenere og lokalbefolkning, samt en rekke tegninger og malerier av dyr. Karen Blixen malte som nevnt også under sitt Afrika-opphold, men maleriene begrenser seg til ytterst få. Hun malte i all hovedsak portretter. Både Sitje og Blixen hentet sine motiv fra nærmiljøet, men i formspråk og fargeholdning var de svært ulike. Joronn Sitje var ekspressiv i sitt uttrykk og valgte en mørkere og mer eksplosiv fargeskala, mens Karen Blixen foretrakk en mer naturtro gjengivelse av sine motiv og favoriserte lyse jordfarger. Blixen fulgte den grunnfestede klassiske tradisjon, og det danske maleriets forkjærlighet for jordfarger kommer tydelig til syne i hennes bilder. I etterkrigsårene var for øvrig mange kunstnere preget av en dempet koloritt. Fargevalg begrenset seg til det som var tilgjengelig av farger på den tiden i Afrika og det de fikk tilsendt, eller kjøpte når de var i Europa. De afrikanske bildene er også fra hvert sitt tiår, med de innflytelser og trender det førte med seg. I 1923 hadde Sitje sin debututstilling, og noen av bildene den gang bar preg av impulser fra blant annet nyklassisismen. Det var også i 1923 at Karen Blixen var på sitt mest produktive og malte bilder med tydelige spor av nyklassisisme. Blixen dyrket den klassiske form og konstruktive

prinsipper, Sitje favoriserte penselskrift og koloritt. Det var imidlertid det ekspresjonistiske uttrykk som ble bestemmende for Joronn Sitjes malerier i 1930-årene.

Som vi med stor sannsynlighet vet benyttet Sitje seg ofte av fotografi som forlegg, mens Blixen trolig malte direkte etter modell. Dette kan forklare Sitjes store produksjon i forhold til Blixens få bilder. Som nevnt likte ikke afrikanerne å stå modell, og i hvert fall ikke over lengre tid. Det må derfor ha vært ganske strevsomt og tidkrevende for Blixen å male etter modell.

Med flere uår på rad, måtte både Joronn Sitje og Fridtjof Lous Mohr brødfø seg av de inntekter de fikk - hun som malerinne og han gjennom sitt forfatterskap. Det var nok et økonomisk motiv som lå bak den masseprodusering av malerier Sitje utførte på 1930-tallet, men også senere. Blixens farm gikk det verre med. Den måtte til slutt tvangsselges i 1933, følgelig så ikke Blixen noen mer fremtid i Afrika. Malingen så hun på som et hyggelig tidsfordriv og trøst i de stunder hun følte seg ensom på farmen. Hun kunne ikke leve av de få bildene hun malte og det resulterte aldri i noen utstilling så lenge hun levde. Det var først etter at hun dro tilbake til Danmark for godt at hun kunne livnære seg som forfatterinne.

Det var på 1930-tallet at Joronn Sitje for alvor gjorde seg bemerket med sine eksotiske malerier, en aktiv utstillingsvirksomhet og stor produksjon. Hun gjorde betydelig suksess med de første utstillingene i Kunstnerforbundet, og populariteten sank ikke med de neste utstillingene hun hadde på Kunstnernes Hus. Pressen var overstrømmende etter den første utstillingen, men omtalen etter utstillingen i 1933 på Kunstnerforbundet og på Kunstnernes Hus i 1935, var ikke like positive. Man begynte å ane en gryende kritikk av hennes formspråk, snarere mangel på det. Henrik Sørensen forsvarte henne, og det var mye takket være ham og den dominerende stilling han hadde i det norske kunstmiljøet at det likevel gikk så bra som det gjorde.

Som tidligere nevnt, viste hun frem de første afrikanske maleriene på en utstilling i Kunstnerforbundet, 1931. Både anmeldere og publikum var overveldende begeistret. Dette var nytt for dem, og de hadde ikke ventet slike bilder fra Joronn Sitje. Det fantes heller ikke noen annen norsk kunstner på den tiden med et slikt eksotisk billedspråk. Hun var på mange måter den første, og ble også den eneste norske billedkunstner på 1930-tallet, så vidt meg bekjent, med så mange fargesterke, ekspressive og eksotiske motiv.



Som nevnt fikk utstillingene i 1931 og 1933 mye oppmerksomhet. Publikum strømmet til og Nasjonalgalleriet sikret seg begge gangene malerier til den offentlige samlingen. Kritiker i *Dagbladet* Pola Gauguin og anmelder i *Aftenposten* Kristian Haug var ikke like begeistret. Uavhengig av enhver kritikk var imidlertid forventningene store da hun skulle stille ut igjen i 1935. Hun hadde vært svært produktiv frem til da, noe som, ifølge Pola Gauguin, kan ha ført til noen svakere arbeider. Han nevner også at hennes følsomme sinn av og til gikk ut over formspråket hennes, en kritikk som anmelder Finn Nielssen, i samme avis, gjentok i sin omtale av utstillingen i 1939. Det er ikke umulig at Sitjes insistering på umiddelbarhet, direkte og en følsom spontanitet kan ha gått ut over både fasthet og form. I noen av maleriene hennes finner vi dette "uferdige" preg, som noen kritikere i samtiden syntes var moderne, mens andre reagerte på.

Det er svært mulig at hun ofte brukte fotografi som hjelpemiddel når hun malte. Dette kan også være med på å forklare hennes store produktivitet i disse årene. Det gikk raskere å male etter fotografi. På sine safarier med ektemannen hadde de nesten alltid med seg fotografiapparat, og den ble flittig brukt av dem begge. Afrikanerne likte heller ikke å stå modell over lengre tid og syntes også det var veldig unaturlig å bli kopiert på en slik måte. Dette problemet kunne med letthet løses ved at Sitje fotograferte dem.

Men hun får imidlertid også svært mye god omtale i disse årene, både i Norge og Sverige. Det hersker ingen tvil om at hun utmerket seg i mange verker fra Afrika, og det var også i denne perioden at hun nådde et høydepunkt i sin karriere. I flere av hovedverkene finner vi fint avstemte fargeklanger og et formspråk som harmonerer.

Det eksotiske i hennes kunst var nytt og fremmed, men tydeligvis populært, for hun solgte mye i disse årene. Utstillingen i Kunstnernes Hus i 1939 ble raskt utsolgt, og hun tjente 85 000,- kr. på den, nok til å bygge seg et hus på Høn i Asker. Huset var først tenkt som en rekreasjonsbolig, men etter at hennes mann døde i 1942, ble det hennes nye hjem i mange år som skulle komme.

Når vi nå, tilbakeskuende, ser Sitjes produksjon i sammenheng, fremstår de mange afrikanske maleriene som et friskt pust i norsk kunsthistorie som da fremdeles var preget av nasjonalisering. Hennes foretrukne temakrets i disse årene, begrenset seg til portretter, dyreliv og afrikansk natur. Denne eksotiske temakrets inviterer til en kraftfull koloritt som utnyttet til fulle.

Unntaket er tendensmaleriene fra 1938. Her kommer hennes medmenneskelige side og samfunnsmessige engasjement klart til uttrykk i bildene.

Joronn Sitjes formspråk var imidlertid til tider meget vekslende. Som det fremgår i de mange anmeldelsene manglet hun både fasthet og form. Kritikerne ble bare mer og mer høyrøstet, og i 1946, etter hennes hjemkomst og andre verdenskrig, fikk hun massiv slakt. De skrev spalte opp og spalte ned om hvordan denne tidligere så enestående begavelsen kunne ende opp med slike dårlige bilder. Kritikken blir for øvrig behørig dekket i brevene fra Ole Sitje. Bildene manglet fasthet og form, og ordet "slurv" ble gjentatte ganger benyttet i beskrivelsen av hennes kunst. Det kan imidlertid også være slik at fordi bildene hadde dette "uferdige" preget som manglet både komposisjonell orden og stabilitet, så ble det tilskrevet Sitjes følsomme vesen. Dette passet dårlig med Henrik Sørensens og Matisse-elevenenes kunstsyn hvor nettopp et alvorlig billedbyggende arbeid burde stå bak ethvert bilde. Det er mulig at hun ble oppfattet mer og mer som radikal, dessuten verken tilhørte eller tilskrev hun seg noen retning, kunsten hennes var alt for subjektiv for det. Ved siden av at hun masseproduserte, kan dette være med på å forklare hennes "uteblivelse" fra norsk kunsthistorie, noe som, etter min mening, er ufortjent. Som nevnt er en rekke av hennes bilder på nivå med det fremste innen kunst på 1930-tallet. Med det eksotiske og subjektive i sin kunst sto hun nokså alene, i forhold til den befestede nasjonale linjen. Det er imidlertid det eksotiske og ekspressive som gjør at man kan plassere henne i en særstilling innen norsk kunst.

# Litteraturliste

- Adamson, Joy, *The People of Kenya*, London 1967. Senere opplag i 1968, 1973 og 1975.
- Alsvik, Henning, *Drammens Kunstforening 1867-1967*, Drammen 1967.
- Amin, Mohamed, m.fl. *Journey through Kenya*. Første gang utgitt i Nairobi 1982, senere 7 opplag.
- Askeland, Jan, *Freskoepoken*. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950, Oslo 1965.
- Asmussen, Marianne Wirenfeltdt, m.fl. *Karen Blixen. Tegninger og malerier*. Katalog, Karen Blixen Museet 2002.
- Blixen, Karen, *Den afrikanske farm*, København 1937. Oversatt til norsk 1948.
- Bonytt*, nr.6, 1941, s. 13.
- Brundbjerg, Else, *Kvinden, Kætteren, Kunstneren Karen Blixen*, Charlottenlund, 1985. Nytt opplag i 1995.
- Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo 1997, nye opplag 2001, 2004 og 2006.
- Dube, Wolf-Dieter, *The Expressionists*, London 1972.
- Eggum, Arne, *Rolf E. Stenersens gave til Oslo by*, Oslo 1974.
- Gjessing, Steinar, *Kunstnerens Hus 1930-1980*, Oslo 1980.
- Gordon, Donald E. *Expressionism. Art and Idea*, New Haven and London 1987.
- Gran, Henning og Revold, Reidar, *Kvinneportretter i norsk malerkunst*, Oslo 1945.
- Hamilton, Georg Heard, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, 6 opplag, New Haven and London 1993.
- Hoff, Svein Olav, *Henrik Sørensen. Fragmenter av et kunstnerliv*, Oslo 1992.
- Johannesen, Ole Rønning, *For den bildende kunst, Bergen Kunstforening ved 125-års jubileet 1963*, Bergen 1963.
- Jones, David Keith, *Faces of Kenya*, London 1977.
- Kjerland, Kirsten og Bang, Anne K. (red.), *Nordmenn i Afrika - Afrikanere i Norge*, Bergen 2002.
- Kloster, Robert, *Bergens Kunstforening 1838-1938*, Bergen 1938.
- Konstrevy*, Stockholm, 1927, s.4-5.

*Konstrevy*, Stockholm, 1933, s. 107.

*Konstrevy*, Stockholm, 1936, s. 60, 152-153.

*Konstrevy*, Stockholm, 1939, s. 37-38.

*Kunst og kultur*, Oslo 1937, s. 83.

*Kunst og kultur*, bind. nr. 54, Oslo 1971, s. 129, 246.

*Kunst og kultur*, bind nr. 55, Oslo 1972, s. 120.

*Kunst og kultur*, bind nr. 59, Oslo 1976, s. 177.

*Kunst og kultur*, nr. 1, Oslo 2006, s.48

Lange, Marit og Messel, Nils, *Norges malerkunst*, "Inn i et nytt århundre", bind 2, Oslo 1993, s. 9-55.

Jangaard, Johan H. *Samtida kunst i Norge*, Malmø 1929.

Larsen, Gunnar (redigert av), *Det norske syn, et skrift i dagens strid*, essaysamling, Oslo 1926.

L'orange, Hans Peter, *Vor Verden*, Oslo 1926.

Messel, Nils, *Ludvig Karsten*, Oslo 1995.

Mohr, Fridtjof Lous, *På afrikanske vidder. Jakt og fiske under ekvator*, Oslo 1932.

Mohr, Fridtjof Lous, *Farmen ved elven*, Oslo 1933.

Mohr, Fridtjof Lous, *Hus og have*, Oslo 1934, s. 16-17.

Mæhle, Ole, *Streiftog og glimt fra Kunstnerforbundets første 50 år*, Oslo 1960.

Mørstad, Erik, *Malerileksikon*, Oslo 1996.

Nasjinalgalleriet, *Norske malerier. Katalog*, Oslo 1992, (red. Steinar Gjessing).

Nergaard, Trygve, *Norges malerkunst*, "Mellomkrigstiden", bind 2, Oslo 1993, s. 55-201.

*Norsk kunsthistorie*, bind 2. Oslo 1927.

*Norsk kunstnerleksikon*, bind 3, Oslo 1986.

*Norsk kunstnerliv*, Oslo 1960.

Rasmussen, Inge Lise, *Om at flyve og drømme - En bog om Karen Blixen*, København 1994.

Refsum, Tor, *Gudbrandsdalen og malerne*, Oslo 1948.

Revold, Reidar, *Norges billedkunst*, Oslo 1953. bind 2, s. 235-38.

Schulerud, Mentz, *Norsk kunstnerliv*, Oslo 1960.

Selboe, Tone, *Karen Blixen*, Oslo 1999.

Stenstadvold, Håkon, *Norske malerier gjennom hundre år*, Oslo 1942, nye opplag i 1943 og 1949.

Sørensen, Henrik, *Konstrey*, Stockholm 1936.

Sørensen, Sven Oluf, *Henrik Sørensens liv og kunst*, Oslo 2003.

Thiis, Jens, *Nordisk kunst idag*, Kristiania 1923

Thurman, Judith, *Karen Blixen. En fortellers liv*, Oslo 1986.

Werenskiold, Marit, *Matisse-eleven. Ekspresjonistenes gjennombrudd i Norge 1908-1914*, Oslo 1970.

Were, Gideon S. og Wilson, Derek A. *East Africa through a Thousand Years*, London 1968 og 1972, s. 222-327.

Werenskiold, Marit, *The concept of Expressionism. Origin and Metamorphoses*, Oslo 1984.

Werenskiold, Marit, "Matisse og Scandinavia", *Louisiana Revy*, København 1985, nr. 2, s. 42-45.

Willoch, Sigurd, *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*, Oslo 1937.

Østby, Leif, *Norges kunsthistorie*, Oslo 1938, ny e opplag i 1962 og 1977.

Østby, Leif, *Ung norsk malerkunst*, Oslo 1949.

Østby, Leif og Einar Lexov, *Norges kunst*, Oslo 1942.

Østvedt, Einar, *Telemark i norsk malerkunst*, Oslo 1942, s. 147.

Katalog nr. 37, Kunstnernes Hus, "Joronn Sitje. Malerier", 5-26 desember 1935.

Katalog nr. 65, Kunstnernes Hus, "Joronn Sitje. Afrikabilleder. Malerier", 23. februar-13. mars 1939.

Katalog, Kunstnerforbundet, "Joronn Sitje", åpning 14. februar 1946.

Katalog, Kunstnernes Hus, "Joronn Sitje", 12. februar-6.mars 1949.

Katalog, Moderne Kunst, 7-24. mars 1952.

Katalog nr. 11, Kunstnerforbundet, "Joronn Sitje", 30. august-13.september 1961.

Katalog nr. 10, Kunstnerforbundet, "Joronn Sitje, Katalin Hidas, Johan Knoff, Ole Kristian Reinsbu.", 14. mai-8 juni 1976.

## Aviser

*Morgenbladet*, 19. september 1923.

Lone, Erling, 20. september 1923.

Gauguin, Pola, *Tidens Tegn*, 19. september 1923.

Nilssen, Jappe, *Dagbladet*, "Høstutstillingen", 4. oktober 1923.

Nilssen, Jappe, *Dagbladet*, "Ny utstilling i Kunstnerforbundet", 17. januar 1925.

Nilssen, Jappe, *Dagbladet*, "Joronn Sitje og Chr. Neuberth i Kunstnerforbundet", 22. oktober 1925.

Nilssen, Jappe, *Dagbladet*, "Vårutstilling i Kunstnerforbundet", mai 1926.

*Morgenbladet*, "Kunst fra Kenya", 10. januar 1931, sign. Lasse.

Nilssen, Jappe, *Dagbladet*, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", 10. januar 1931.

*Morgenbladet*, "Joronn Sitje i Afrika", 12. januar 1931.

Nilssen, Jappe, *Dagbladet*, "Jubileumsutstillingen i Kunstnerforbundet", 29. januar 1931.

*Dagbladet*, "Negerkokken som elsker Hambros fjes", 17. mars 1933, sign. MAIS.

*Morgenbladet*, "Hjem fra Afrika for å stille ut", 18. mars 1933.

*Aftenposten aften*, "Joronn Sitje vil bli i Afrika", 18. mars 1933.

*Tidens Tegn*, "10 Afrikabilleder solgt før åpningen", 20. mars 1933.

Gauguin, Pola, *Dagbladet*, "Joronn Sitje", 20. mars 1933.

Haug, Kristian, *Aftenposten morgen*, 22. mars 1933.

*Dagbladet*, "Hjem fra paradiset i Kenya", 30. november 1935. Sign. M. G-gg.

*Aftenposten morgen*, "Veldig samling Afrika-billeder av Joronn Sitje", 4. desember 1935.

*Morgenbladet*, "På en time solgtes billeder 5825 kr!", 6. desember 1935.

Gauguin, Pola, *Dagbladet*, "Joronn Sitje" 6. desember 1935.

*Morgenbladet*, "Skarp konkurranse om Joronn Sitjes billeder", 6. desember 1935.

*Morgenbladet*, "Livlig omsetning hos Joronn Sitje", 7. desember 1935.

Sørensen, Henrik, *Morgenbladet*, "Joronn Sitjes utstilling i Kunstnerhuset", 10. desember 1935.

*Morgon Tidningen*, 4. september 1936.

*Tidens Tegn*, aug. sept. okt. 1937.

*Dagbladet*, "Joronn Sitje slår seg ned i Oslo", 22. februar 1939. Sign. Hast.

*Aftenposten morgen*, "Afrikas farveprakt i Kunstnerhuset", 22. februar 1939.

Nielssen, Finn, *Dagbladet*, "Joronn Sitje", 24. februar 1939.

*Arbeiderbladet*, "Kunstutstillinger", 6. mars 1939. Sign. R.A.

*Morgenbladet*, "170 malerier og to malere i Kunstnernes Hus", 13. desember 1940.

*URD*, nr. 37, "Malerinnen Joronn Sitje Mohr", 12. september 1942.

*Aftenposten*, "Naturopplevelse og meditasjon i Kunstnerforbundet", 13. februar 1946.

*Dagbladet*, "Mest Asker og lite Afrika", 13. februar 1946.

*Morgenbladet*, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", 14. februar 1946, sign. Kari.

*Morgenposten*, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", 14. februar 1946.

Stenstadvold, Håkon, *Aftenposten morgen*, "Joronn Sitje", 21. februar 1946.

Moen, Arve, *Arbeiderbladet*, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", 1. mars 1946.

Nielssen, Finn, *Dagbladet*, "Joronn Sitje", 20. februar 1946.

Johnsen, Birger Moss, *Morgenposten*, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", 21. februar 1946.

*Bergens Tidende*, "Joronn Sitje i Kunstforeningen", 16. september 1947.

*Morgenbladet*, "Malerisk tvisyn i Kunstnernes Hus", 12. februar 1949.

Wankel-Maseng, Frida, *Asker og Bærums Budstikke*, 18. februar 1949.

Johnsen, Birger Moss, *Morgenposten*, "Joronn Sitje i Kunstnernes Hus", 19. februar 1949.

Michelet, Johan Fredrik, *Morgenbladet*, "To maleriutstillinger i Kunstnernes Hus", 21. februar 1949.

Stenstadvold, Håkon, *Aftenposten morgen*, "Kunstnernes Hus: Joronn Sitje", 22. februar 1949.

Gauguin, Pola, *Verdens Gang*, 26. februar 1949.

*Aftenposten morgen*, "Joronn Sitje stiller ut", 6. mars 1952.

*Dagbladet*, "Joronn Sitje i Moderne Kunst", 6. mars 1952.

Stenstadvold, Håkon, *Aftenposten morgen*, "Joronn Sitje i Moderne Kunst", 10. mars 1952.

Steen-Johnsen, Søren, *Dagbladet*, "Joronn Sitje", 13. mars 1952.

*Morgenposten*, "Joronn Sitje i Moderne Kunst", 14. mars 1952.

Moen, Arve, *Arbeiderbladet*, "Joronn Sitje", 17. mars 1952.

Michelet, Johan Fredrik, *Verdens Gang*, 18. mars 1952.

Johnsen, Birger Moss, *Morgenposten*, "Joronn Sitje", 8. september 1959.

*Aftenposten*, "Utstilling i Permanenten", 9. september 1959. Sign. R.R.

*Morgenbladet*, "Permanenten: Joronn Sitje", 11. september 1959. Sign. Ø.P.

*Morgenposten*, "Gjensyn med Joronn Sitje", 29. august 1959.

*Morgenposten*, 25. mai 1960.

*Morgenposten*, "Permanent-nytt", 30. august 1961.

Durban, Arne, *Morgenposten*, "Uklar kunst i Forbundet", 5. september 1961.

Ellingsen, Svein, *Vårt Land*, "Joronn Sitje i Kunstnerforbundet", 6. september 1961.

Rostad, Bernhard, *Dagbladet*, "Et liv med løver, bilder og Karen Blixen", 30. april 1977.

*Morgenbladet*, 2. desember 1978. Sign. amr.

Havers, Kitty, *VG*, "Maler om natten", 18. november 1982.

Jacobsen, Torun Hegg, *Drammens Tidende. Buskeruds Blad*, "Gallerirunden", 29. november 1982.

Jacobsen, Torun Hegg, *Drammens Tidende. Buskeruds Blad*, 20. mai 1983.

Varden, "Joronn Sitje på Fyresdalsutstillinga", 7. april 1986.

Engdal, Eskil og Winge, Åge, *Dagens Næringsliv*, "Fri sex, fyll og flodhester", 20/21. august 2005.

## Brev og postkort til Henrik Sørensen.

Sitje, Joronn, Hokksund, 24. desember 1927.

Sitje, Ole, Hokksund, 9. september 1943.

Sitje, Ole, Hokksund 14. oktober 1943.

Sitje, Ole, Hokksund, 5. mars 1944.

Sitje, Ole, Hokksund, 21. desember 1944.

Sitje, Ole, Hokksund, 31. oktober 1946.

Sitje, Halvor, Oslo, 17. mars 1947.

Sitje, Joronn, Høn, 26. april 1948.

Sitje, Ole, Hokksund, august 1948.

Sitje, Ole, Hokksund 8. mai 1948.

Sitje, Joronn, Høn, 11. juni 1956

## Billedliste

1. Joronn Sitje fotografert i Kenya. Forsidefoto. Utlånt av Sven Oluf Sørensen. Fotograf ukjent.
2. Joronn Sitje, *Madonna*, 1919, 78 x 99, olje på lerret. Donert av Einar Lunde i 1930 til Lillehammer kunstmuseum. Foto Kåre Dehlie Thorstad.
3. Fotografi av Joronn Sitje, Gudrun og Henrik Sørensen i Rue Boulard 29, Paris. Utlånt av Sven Oluf Sørensen. Fotograf ukjent.
4. Joronn Sitje, *Blek natt*, 1923, 90 x 110, olje på lerret. P.e. Fotograf A. Dæhli.
5. Fotografi av Gudrun, Agnes Mannheimer og Joronn Sitje, Rue Boulard, Paris. Utlånt av Sven Oluf Sørensen. Fotograf ukjent.
6. Joronn Sitje, *Reddes ikke*, 1925, 145 x 102, olje på lerret. Donert av Einar Lunde til Lillehammer kunstmuseum. Foto Kåre Dehlie Thorstad.



7. Joronn Sitje, *Mor Aases død*, 1925, 115 x 140, olje på lerret. P.e. Fotograf A. Dæhli.
8. Joronn Sitje, *Drøm*, 1925, 46 x 55, olje på papp. Donert av Einar Lunde til Lillehammer Kunstmuseum. Foto Kåre Dehlie Thorstad.
9. Joronn Sitje, *Mennesket*, 1925, 120 x 90. Donert av Einar Lunde til Lillehammer Kunstmuseum. Foto Kåre Dehlie Thorstad.
10. Kart over "Happy Valley".
11. Joronn Sitje, *Morgen i Ngore Ndore*, 1930. Karen Blixen Museet. Foto Jakob Skou-Hansen.
12. Karen Blixen, *Portrett av en ung Kikuyu-pike*, 1923, 46 x 45, olje på lerret. Karen Blixen Museet. Foto Ole Woldbye.
13. Karen Blixen, *Portrett av Abdullahi Ahamed*, 1923, 47 x 39, olje på lerret. Karen Blixen Museet. Foto Ole Woldbye.
14. Karen Blixen, *Næsehornsflugl, Krukke og Holbergs "Dannemarks Riges Historie"*, 1923, 82,5 x 59, olje på lerret. Karen Blixen Museet. Foto Ole Woldbye.
15. Joronn Sitje, *Afrikansk kvinnehode (guttehode)*, 1930, 59,5 x 45,5, olje på lerret. Kjøpt på utstillingen i 1931. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto J. Lathion.
16. Fotografi av en masai moran.
17. Fotografi av en masai morans hårpyrd.
18. Joronn Sitje, *Meru-pike*, 1930, 45,5 x 37, olje på lerret. Kjøpt i 1931. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto J. Lathion
19. Kart over stammene i Kenya.
20. Joronn Sitje, *Nandi-piker*, 1932, 121 x 97, olje på lerret. Kjøpt i 1933. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto J. Lathion
21. Fotografi av *Nandi-piker, Tidens Tegn*, aug. sept. okt. 1937. Fotograf ukjent.
22. Joronn Sitje, *Wakikuyu-barn*, 1934, 91 x 118, 5, olje på lerret. Innbyttet i 1935 mot "Før soloppgang", kjøpt 1933. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto J. Lathion.
23. Joronn Sitje, *Ungdom*, 1934, 80 x 97, olje på lerret. P.e.
24. Joronn Sitje, *Kokken*, 1934, 120 x 90, olje på lerret. P.e.
25. Joronn Sitje, *Sudaneserinne. Victoria Nyanza*, 1935, 118 x 62, olje på lerret. Ateneum Helsinki. Fotograf ukjent.
26. Fotografi av *Spanske landflyktige* av Joronn Sitje fra 1938, 50 x 60. Fotograf ukjent.
27. Fotografi av *Avskjed* av Joronn Sitje fra 1938, 105 x 180. Fotograf ukjent.
28. Fotografi av *De som lytter* av Joronn Sitje fra 1938. Fotograf ukjent.

29. Joronn Sitje, *De utviste*, 1938, 60 x 80, olje på lerret. P.e.
30. Henrik Sørensen, *Jødene*, 1943, 27 x 35, olje på lerret. Holmsbu Billedgalleri.
31. Joronn Sitje, *Bueskytter, Nderobo*, 1938, 91 x 80, olje på lerret. P.e. Fotograf Wojciech Strzelecki.
32. Joronn Sitje, *Negerbåten*, 1938, 80 x 91, olje på lerret. P.e. Fotograf Wojciech Strzelecki.
33. Joronn Sitje, *Kanga farm*, 1935, 71 x 88, olje på lerret. P.e. Fotograf Wojciech Strzelecki
34. Joronn Sitje, Illustrasjon fra boken *Farmen ved elven*, 1933, av Fridtjof Lous Mohr.  
Fotograf Wojciech Strzelecki.
35. Brev skrevet til Henrik Sørensen, fra Joronn Sitje, Høn, 26. april 1948.

## Sammen drag

Joronn Fredrikke Sitje ble født i Kristiania 30. april 1897. Hun vokste opp på Nordstrand og i Hokksund. I en alder av 17 år begynte hun på SHKS under Lars Utne og Oluf Wold-Torne. Hun dro til Paris for å studere i 1920, og ble der i tre år. I 1923 debuterte hun på Blomqvist, og markerte seg straks som en usedvanlig malerbegavelse. Etter dette ble hun hausset opp og forventningene ble skrudd ekstra høyt forut for utstillingene. Det var i hovedsak religiøse og visionære motiv som opptok henne på 1920-tallet. Hun ble tidlig innlemmet i kretsen rundt Henrik Sørensen og mottok i mange år sterke impulser, og mye drahjelp, fra ham, noe som skulle bli avgjørende for hennes kunstneriske utvikling. Etter hvert ble hennes fantasifulle uttrykksform mer og mer preget av en romantisk ekspresjonisme med følelsesladet koloritt og spontane, pastose strøk. I begynnelsen av 1930-tallet sto Joronn Sitje som en hovedeksponent innen norsk ekspresjonisme.

Hun giftet seg med farmeren og forfatteren Fridtjof Lous Mohr i 1928, og sammen bodde de i Kenya fra 1928-1939. Her dyrket de i hovedsak kaffe og mais. Det var under hennes opphold i Kenya at hun ble kjent med Karen Blixen. De ble gode venninner og beholdt kontakten også etter at oppholdet i Afrika tok slutt.

I en rekke malerier og tegninger fra denne perioden tolket Joronn Sitje afrikansk natur og folkeliv. Bildene var utpreget eksotiske. Paletten var ekspressiv i sin fargerikdom og penselføringen varsom og lett. Med dette nye og eksotiske i sin kunst, markerte hun seg som en original kunstner. Hun fikk sitt store gjennombrudd på 1930-tallet, og flere av bildene fra denne perioden er på høyde med det fremste innen datidens samtidskunst.

Grunnet flere år med uår, ble de nødt til å forsørge seg på annet vis enn det farmen kunne gi dem. Fridtjof Lous Mohr skrev blant annet to bøker som ble utgitt i 1932 og 1933, og Joronn Sitje produserte mye i disse årene. Hun var svært populær, så bildene ble raskt solgt ut på de fire utstillingene hun hadde i Norge på 1930-tallet. Kritikerne var overstrømmende etter den første utstillingen i 1931, men da hun stilte ut igjen i 1933 og 1935, begynte man å ane en gryende kritikk. Den gikk ut på at hun manglet både fasthet og form. Koloritten og penselføringen, derimot, mestret hun. Den negative kritikken kulminerte i 1946, med massiv slakt og påfølgende "utising" fra kunstmiljøet. Dette gikk hardt inn på henne, særlig var det tungt at den nære vennen Henrik Sørensen valgte å si seg enig med kritikerne. Årsaken til det Sørensen beskrev som "slurv" i hennes bilder, kan nettopp ligge i det at hun manglet både form og fasthet, at bildene derfor fikk et "uferdig" preg.

Joronn Sitjes ektefelle døde i Kenya i 1942. Hun var da i Norge og grunnet krigen, kunne hun ikke reise ned igjen. Utelukkende ved hjelp av egne midler etter en vellykket utstilling i Kunstnernes Hus i 1939, bygget hun nå opp sitt nye hjem på Høn, i Asker. Fra nå av måtte hun forsørge seg selv, noe som førte til videre masseproduksjon. Sorgen over å ha mistet sin kjære ektefelle ga seg uttrykk i en større innlevelse i bildene og sterkere uttrykksbehov. Med andre ord, bildene bar preg av den vanskelige situasjonen hun nå befant seg i.

Joronn Sitje sa selv at hun aldri tilhørte noen retning eller stil. Hun var utpreget subjektiv i sitt uttrykk, det motsatte av det Henrik Sørensen og kretsen rundt ham sto for. De mente det var særdeles viktig med billedbyggende kunnskaper og at et godt håndverk var en selvfølge. Man skulle ikke la følelsene styre. Dette motstridende synet kan også ha ført til at Sitje ble "utelukket" fra miljøet. Joronn Sitje våget å gå nye veier, følge intuisjonen, og var ofte følelsesmessig engasjert. På mange måter trosset hun det steile kunstsynet til de etablerte kunstnerne. Det er imidlertid det eksotiske i Joronn Sitjes kunst, den usedvanlige motivkrets og den fargesterke koloritt som på mange måter plasserer henne i en særstilling innen norsk maleri.